
Terry Eagleton
Cómo leer literatura
Lectulandia

Leemos sin prestar atención, pendientes de mil cosas. A menudo nos quedamos únicamente con el argumento y dejamos de lado la forma, el modo como se explica ese argumento, que es lo que —sostiene Eagleton— confiere a un texto su carácter literario, su naturaleza de creación retórica. Víctimas de esa lectura superficial, ¿cómo aprender a distinguir el grano de la paja, cómo saber si un texto es bueno, malo o solo intrascendente?

En este manual de literatura para principiantes Eagleton enseña que la clave está en conocer las herramientas básicas de la crítica literaria, en fijarse en el tono, el ritmo, la textura, la sintaxis, las alusiones, la ambigüedad y otros aspectos formales de las obras literarias. A partir de un amplio espectro de autores —desde Shakespeare y Jane Austen a Samuel Beckett y J. K. Rowling—, examina la narratividad, la imaginación creativa, el significado de la ficcionalidad y la tensión entre lo que la obra literaria dice y lo que muestra. En resumidas cuentas, ilustra, con frecuencia de manera hilarante, sobre las líneas básicas del oficio de crítico literario y contradice letra a letra el mito de que el análisis es enemigo del placer de la lectura.

Terry Eagleton

Cómo leer literatura

ePub r1.0
Titivillus 05.04.16

Título original: *How to read literature*
Terry Eagleton, 2013
Traducción: Albert Vitó i Godina

Editor digital: Titivillus
Aporte original: Spleen
ePub base r1.2



En memoria de Adrian y Angela Cunningham

PREFACIO

Igual que la danza folclórica irlandesa, el arte de analizar obras literarias está en las últimas. La tradición de lo que Nietzsche llamaba «lectura lenta» corre el peligro de extinguirse para siempre. Mediante una atención especial a la forma y técnica literarias, este libro pretende ser una modesta aportación a la recuperación de esa disciplina. Está concebido principalmente como una guía para principiantes, aunque espero que también puedan verle utilidad los estudiantes de literatura o simplemente las personas que disfruten leyendo poemas, obras de teatro y novelas en su tiempo libre. Intento arrojar algo de luz sobre aspectos como la narrativa, la trama, los personajes, el lenguaje literario, la naturaleza de la ficción, los problemas de interpretación crítica, el papel del lector y la cuestión de los juicios de valor. El libro también expone ideas más específicas acerca de determinados autores, así como sobre corrientes literarias como el Clasicismo, el Romanticismo, el Modernismo y el Realismo, para quien pueda necesitarlas.

Supongo que se me conoce sobre todo por mi actividad como teórico literario y crítico político, y puede que algunos lectores se pregunten de qué modo esos intereses quedarán reflejados en el libro. La respuesta es que no pueden plantearse aspectos políticos o teóricos acerca de textos literarios sin un cierto grado de sensibilidad para con el lenguaje utilizado. Lo que pretendo es proporcionar a lectores y estudiantes las herramientas básicas del oficio crítico, sin las cuales difícilmente podríamos ocuparnos de otros aspectos. Durante el proceso espero demostrar que el análisis crítico puede ser divertido y contribuir con ello, además, a contradecir el mito que nos presenta el análisis como enemigo del placer de la lectura.

1

Comienzos

Imaginemos que estamos escuchando el debate de un grupo de estudiantes durante un seminario sobre la novela *Cumbres Borrascosas*, de Emily Brontë. La conversación podría discurrir más o menos así:

> ESTUDIANTE A: No entiendo qué tiene de excepcional la relación entre Catherine y Heathcliff. No son más que un par de mocosos que se pasan el día riñendo.
>
> ESTUDIANTE B: Bueno, es que tampoco es que sea una relación de verdad, ¿no? Se trata más bien de una especie de unidad mística de dos egos. No se puede hablar de ello de forma coloquial.
>
> ESTUDIANTE C: ¿Por qué no? Heathcliff no es un místico, sino más bien un salvaje. No es como los héroes de Byron: es un bestia.
>
> ESTUDIANTE B: De acuerdo, ¿y quién lo ha convertido en eso? La gente de las Cumbres, por supuesto. De niño era normal. Consideraron que no era lo suficientemente bueno para casarse con Catherine y se convirtió en un monstruo. Al menos no es un mequetrefe como Edgar Linton.
>
> ESTUDIANTE A: Es evidente que Linton no tiene sangre en las venas, pero como mínimo trata a Catherine mucho mejor que Heathcliff.

¿Qué está sucediendo durante esta discusión? Algunos de los comentarios demuestran bastante perspicacia. No parece que se hayan quedado en la página 5, precisamente. Nadie ha confundido a Heathcliff con una población de Kansas. El problema es que, si alguien que jamás hubiera oído hablar de *Cumbres Borrascosas* escuchara esta conversación, no encontraría ningún indicio de que se trata de una novela. Tal vez incluso alguien podría llegar a la conclusión de que los estudiantes están cuchicheando acerca de una amiga común. Catherine podría ser una estudiante de Economía; Edgar Linton, el decano de Bellas Artes, y Heathcliff, un conserje. No se dice nada acerca de las técnicas aplicadas en la novela para la construcción de los personajes. Nadie discute el posicionamiento del libro respecto a cada una de esas figuras. ¿Las valoraciones son siempre coherentes, o tal vez podrían considerarse ambiguas? ¿Y qué ocurre con las imágenes de la novela, con su simbolismo y su estructura narrativa? ¿Reafirman lo que sentimos por sus personajes, o más bien lo mitigan?

Por supuesto, a medida que continuara el debate, seguramente nos quedaría cada vez más claro que los estudiantes están debatiendo sobre una novela. En ocasiones resulta difícil distinguir lo que los críticos literarios dicen sobre poemas y novelas de las cosas que comentamos acerca de la vida real. Y no hay nada malo en ello. No obstante, últimamente eso sucede con demasiada frecuencia. El error más típico que cometen los estudiantes de literatura es abordar lo que dice el poema o la novela directamente y dejar de lado la manera en la que lo dice. Leer de ese modo supone

dejar de lado el aspecto «literario» de la obra, es decir, el hecho de que se trata de un poema, una obra de teatro o una novela, y no de un informe sobre la incidencia de la erosión del suelo en Nebraska. Las obras literarias son creaciones retóricas, además de simples relatos. Requieren ser leídas poniendo una atención especial en aspectos como el tono, el estado de ánimo, la cadencia, el género, la sintaxis, la gramática, la textura, el ritmo, la estructura narrativa, la puntuación, la ambigüedad y, en definitiva, todo lo que podríamos considerar «forma». Es cierto que también podría leerse el informe sobre la erosión del suelo de Nebraska de ese modo «literario», simplemente implicaría prestar mucha atención a los mecanismos del lenguaje utilizado. Para algunos teóricos literarios, eso bastaría para convertir el informe en una obra literaria, si bien seguramente no sería capaz de competir con *El rey Lear*.

En parte, cuando definimos una obra como «literaria», nos referimos a que lo que se dice debe interpretarse en función de cómo se dice. Es el tipo de escritura en la que el contenido y el lenguaje utilizado para expresarlo forman una unidad inseparable. El lenguaje forma parte de la realidad o la experiencia en lugar de ser un simple vehículo para transmitirlas.

Pensemos en una señal de tráfico con la leyenda «Obras: previsión de tráfico lento en la circunvalación de Ramsbottom durante los próximos veintitrés años». En este caso, el lenguaje no es más que un vehículo para una idea que puede expresarse de muchas maneras distintas. Una autoridad local de carácter innovador incluso podría escribirlo en verso. Si no estuvieran seguros de cuánto tiempo durarían las obras que dejan fuera de servicio un carril de la circunvalación, siempre podrían rimar «personal trabajando» con «hasta Dios sabe cuándo». «Los lirios que se pudren huelen mucho peor que la cizaña», en cambio, resulta mucho más difícil de parafrasear, al menos sin destrozar el verso por completo. Ésta es una de las muchas razones por las que a esto lo llamamos poesía.

Decir que deberíamos fijarnos en lo que se ha hecho en una obra literaria en términos de cómo se ha hecho no significa que esos dos aspectos encajen siempre a la perfección. Por ejemplo, podría relatarse la vida de un ratón de campo con versos libres miltónicos. O utilizar una forma métrica estricta y encorsetada para expresar un anhelo de libertad. En casos como éste, la forma contrastaría de un modo interesante con el contenido. En la novela *Rebelión en la granja*, George Orwell nos cuenta la compleja historia de la Revolución bolchevique con la forma aparentemente simple de una fábula cuyos personajes son animales de granja. En estos casos, los críticos tal vez hablarían de una tensión entre la forma y el contenido. Y es probable que consideraran esa discrepancia como parte del significado de la obra.

Los estudiantes que acabamos de oír en pleno debate tienen puntos de vista divergentes acerca de *Cumbres Borrascosas*. Eso da pie a toda una serie de preguntas que, en un sentido estricto, son más propias de la teoría literaria que de la crítica literaria. ¿Qué implica interpretar un texto? ¿Hay maneras correctas e incorrectas de hacerlo? ¿Podemos demostrar que una interpretación es más válida que otra? ¿Podría

existir una explicación de una novela con la que nadie haya dado hasta el momento o que jamás haya pasado por la mente de nadie? ¿Es posible que tanto el estudiante A como el estudiante B tengan razón acerca de Heathcliff a pesar de opinar de un modo completamente opuesto al respecto?

Tal vez las personas que participan en ese seminario hayan tratado de resolver esas preguntas, pero no es algo muy habitual entre los estudiantes de hoy en día. Para ellos, el acto de leer es algo inocente. No son conscientes de la carga semántica que supone el simple hecho de decir «Heathcliff».[1] Al fin y al cabo, en cierto sentido Heathcliff no existe, por lo que parece extraño hablar sobre él como si fuera real. Es cierto que también hay teóricos de la literatura que creen en la existencia de los personajes literarios. Uno de ellos cree que la nave *Enterprise* realmente tiene un escudo térmico. Otro considera que Sherlock Holmes es una criatura de carne y hueso. Otro más argumenta que el señor Pickwick de Dickens es real y que su sirviente Sam Weller puede verlo, a pesar de que nosotros no podamos. Esas personas no son enfermos mentales, simplemente son filósofos.

Existe una conexión que la conversación de los estudiantes pasa por alto: la que se establece entre el debate que mantienen y la propia estructura de la novela. *Cumbres Borrascosas* cuenta su historia de tal modo que implica varios puntos de vista. No hay una «voz en *off*» ni un narrador omnisciente que ofrezca respuestas al lector. En lugar de eso, tenemos una serie de relatos de credibilidad variable que se incluyen unos dentro de otros como si se tratara de muñecas rusas. El libro entrelaza una mininarrativa con otra sin decirnos qué hacer con los personajes y acontecimientos que va retratando. No tiene prisa por contarnos si Heathcliff es un héroe o un demonio, si Nelly Dean es astuta o estúpida o si Catherine Earnshaw es una heroína trágica o una mocosa malcriada. Eso dificulta que los lectores puedan llegar a conclusiones definitivas acerca de la historia, una complejidad que la confusa cronología sólo contribuye a aumentar.

Podríamos contrastar esta denominada «visión compleja» con las novelas de la hermana de Emily, Charlotte. *Jane Eyre*, por ejemplo, está narrada desde un único punto de vista, el de la misma heroína, y se supone que el lector asume que las cosas son como nos las cuenta Jane. No se permite que ninguno de los personajes del libro ofrezca un relato de los hechos capaz de contradecir el de la protagonista. Como lectores, podríamos sospechar que lo que Jane nos está contando es tendencioso o en ocasiones incluso malicioso, pero la novela en sí misma no parece reconocerlo. En *Cumbres Borrascosas*, en cambio, la naturaleza parcial y sesgada de lo que nos cuentan los personajes forma parte de la estructura del libro. Lo advertimos enseguida, cuando nos damos cuenta de que Lockwood, el narrador principal de la novela, no es precisamente el tipo más brillante de Europa. Hay momentos en los que demuestra no enterarse mucho de los góticos acontecimientos que se producen a su alrededor. Nelly Dean es una narradora llena de prejuicios, que se la tiene jurada a Heathcliff y cuya narrativa no es de fiar en absoluto. La manera como se percibe la

historia desde la finca de Cumbres Borrascosas no tiene nada que ver con cómo se ve desde la granja de Thrushcross. Y sin embargo, los dos puntos de vista aportan algo, pese a estar enfrentados. Heathcliff podría ser tanto un sádico brutal como una víctima marginada. Catherine podría ser una niña petulante o una mujer hecha y derecha que busca realizarse como persona. La novela, de hecho, no nos invita a elegir. Lo que sí hace es permitirnos contemplar la tensión existente entre esas dos visiones de la realidad. Eso no sugiere que tengamos que recorrer necesariamente un camino intermedio más razonable. Las medias tintas, en el caso de la tragedia, son más bien escasas.

Lo importante, pues, es no confundir ficción con realidad, que es justo a lo que parecen arriesgarse los estudiantes que hemos oído en pleno debate. Próspero, el héroe de *La tempestad* de Shakespeare, al final de la obra advierte al público para que no se cometa ese error. Sin embargo, lo hace de un modo que sugiere que confundir el arte con el mundo real puede mitigar sus efectos sobre ese mundo:

Now my charms are all o'erthrown,	Ahora quedan rotos mis hechizos
And what strength I have's mine own,	y me veo reducido a mis propias fuerzas,
Which is most faint. Now, 'tis true,	que son muy débiles. Ahora, en verdad,
I must be here confined by you,	podríais confinarme aquí
Or sent to Naples. Let me not,	o remitirme a Nápoles. No me dejéis,
Since I have my dukedom got	ya que he recobrado mi ducado
And pardoned the deceiver, dwell	y perdonado al traidor,
In this bare island by your spell,	en esta desierta isla, por vuestro sortilegio,
But release me from my bands	sino libradme de mis prisiones
With the help of your good hands	con el auxilio de vuestras manos.[2]

Lo que Próspero hace, en realidad, es pedirle al público que aplauda. Eso es lo que quiere decir con «*With the help of your good hands*» («con el auxilio de vuestras manos»). Al aplaudir, los espectadores del teatro reconocerán que lo que han estado viendo es una obra de ficción. Si no se dan cuenta de ello, es como si tanto ellos como los que están sobre el escenario fueran a permanecer atrapados en esa ilusión dramática para siempre. Los actores serán incapaces de abandonar el escenario, y el público se quedará petrificado en el patio de butacas. Por eso Próspero habla del peligro de quedar confinado a esa isla mágica «*by your spell*» («por vuestro sortilegio»), refiriéndose a la reticencia del público para abandonar la fantasía de la que ha estado disfrutando. En lugar de eso, debe utilizar las manos para aplaudir y así liberarse, como si estuviera atado a esa ficción imaginativa y no pudiera moverse. Al hacerlo, los espectadores confiesan que no es más que una obra de teatro; no obstante, esa confesión resulta esencial para que el teatro tenga efectos reales. A menos que aplaudan, se marchen del teatro y regresen al mundo real, serán incapaces de aplicar lo que la obra les ha revelado. El hechizo debe romperse para que la magia funcione. De hecho, en su momento existía la creencia de que un hechizo podía

romperse haciendo ruido, y eso añade otro significado más al hecho de que Próspero pida el aplauso del público.

Aprender crítica literaria supone, entre otras cosas, aprender a aplicar ciertas técnicas. Como tantas otras disciplinas técnicas —el submarinismo, por ejemplo, o tocar el trombón—, es más fácil aprenderla con la práctica que con la teoría. En todos los casos se requiere una atención especial al lenguaje, más atención que la que dedicamos a una receta de cocina o a una lista de tareas pendientes. Así pues, en este capítulo ofrezco unos ejercicios prácticos de análisis literario, tomando como textos los primeros versos o frases de varias obras literarias bien conocidas.

Antes que nada, hablemos de cómo empiezan las obras literarias. En el arte, el final es algo absoluto en el sentido de que, en cuanto una figura como Próspero desaparece, lo hace para siempre. No podemos preguntar si realmente consiguió volver a su ducado, puesto que no sobrevive hasta la última línea de la obra. De algún modo, el inicio de una obra literaria también es absoluto, aunque es evidente que eso no es cierto en todos los sentidos. Casi todas las obras literarias empiezan con palabras que pueden haberse utilizado ya innumerables veces, si bien no necesariamente combinadas de ese modo concreto. Si captamos el significado de esas frases iniciales, es porque llegamos a ellas con un marco de referencia cultural que nos lo permite. También podemos abordarlas con alguna concepción de lo que es una obra literaria, lo que se entiende por inicio, etc. Ningún inicio de ninguna obra literaria llega a ser realmente absoluto. Toda lectura implica una ambientación considerable. Para que un texto resulte inteligible, muchas cosas tienen que estar en su sitio. Una de ellas son las obras literarias previas. Toda obra literaria se remite a otras obras, aunque sea de forma inconsciente. Y aun así, la apertura de un poema o una novela también parece surgir de repente de una especie de silencio, puesto que inaugura un mundo ficticio que no existía hasta el momento. Tal vez sea lo más parecido que podamos encontrar al acto divino de la creación, como solían creer algunos artistas del Romanticismo. La diferencia es que nosotros formamos parte de la creación, estamos metidos en ella, mientras que, en el caso de un libro de Catherine Cookson, siempre podemos devolverlo al estante o simplemente deshacernos de él.

Empecemos con las frases iniciales de una de las novelas más celebradas del siglo XX, *Pasaje a la India*, de E. M. Forster:

> Salvo por las cuevas de Marabar —y están a veinte millas de distancia—, la ciudad de Chandrapore no tiene nada de extraordinario. Bordeada, más que bañada, por el río Ganges, se extiende sobre la ribera a lo largo de un par de millas, y es apenas distinguible de la basura que el río deposita tan profusamente. Allí no hay escaleras para bañarse, pues en ese punto el Ganges no es sagrado; de hecho, no hay vistas sobre el río, y los bazares cierran por completo el amplio y cambiante panorama de la corriente. Las calles son miserables, los templos carecen de importancia, y aunque existen unas cuantas casas de calidad, están escondidas entre jardines o al fondo de callejones cuyas inmundicias disuaden a todo el que no haya sido expresamente invitado…[3]

Como sucede en otras muchas novelas, estas primeras palabras tienen algo de ensayado, como si el autor se aclarara la garganta y presentara la escena de manera formal. Un escritor suele estar en su momento óptimo al principio del primer capítulo: tiene ganas de impresionar, de atrapar al lector más veleidoso e incluso se siente capaz de superar los obstáculos que puedan presentarse. Y aun así, tiene que intentar no excederse, sobre todo si es un civilizado inglés de clase media como E. M. Forster, que valora la reticencia y los rodeos. Tal vez sea ésa la razón por la que el pasaje empieza con la expresión de una exclusión («Salvo por las cuevas de Marabar») y no con un estrépito de trompetas verbales. Avanza de soslayo hacia el tema en cuestión, a hurtadillas, en lugar de enfrentarse a él directamente. Si hubiera empezado con la frase «La ciudad de Chandrapore no tiene nada de extraordinario salvo por las cuevas de Marabar, y están a veinte millas de distancia», no nos llamaría tanto la atención. Eso habría estropeado la gracia de una sintaxis que resulta elegante sin llegar a ser ostentosa. En cambio, demuestra un control y una habilidad que, por si fuera poco, renuncia a restregarnos en la cara. No se atisba en ningún momento un estilo refinado o lo que suele llamarse una «prosa florida», es decir, adornada en exceso. La mirada del autor se concentra tanto en el objeto que no deja lugar para un gesto autocomplaciente como ése.

Las dos primeras oraciones de la novela postergan el tema de la expresión («la ciudad de Chandrapore») en dos ocasiones, de manera que el lector comprueba cómo se avivan ligeramente sus expectativas antes de llegar, por fin, a esta frase. No obstante, las expectativas que puedan surgir se desinflan rápidamente, puesto que el autor nos cuenta también que en la ciudad no hay nada que valga la pena. Para ser más exactos, lo que nos dice de un modo más bien extraño es que no hay nada que valga la pena excepto las cuevas, y que las cuevas, en realidad, ni siquiera están en la ciudad. También nos informa de que no hay escalones para bañarse en la ribera, básicamente porque no hay ribera.

Las cuatro frases de la primera oración tienen un ritmo y un equilibrio casi métricos. De hecho, los versos originales pueden leerse como trímetros, versos con tres golpes de voz cada uno:

*Ex**cept** for the **Mar**abar **Caves***	Salvo por las cuevas de Marabar
*And **they** are **twen**ty miles **off***	—y están a veinte millas de distancia—,
*The **city** of **Chan**dra**por**e*	la ciudad de Chandrapore
*Presents **not**hing ex**traor**din**ary**.*	no tiene nada de extraordinario.

El mismo delicado equilibrio aparece en la expresión «bordeada, más que bañada», que tal vez suena demasiado quisquillosa. Se trata de un escritor con una mirada muy refinada, pero también serena y distanciada. Con un estilo típicamente inglés, mantiene a raya cualquier atisbo de entusiasmo (la ciudad «no tiene nada de extraordinario»). La palabra «*presents*» que vemos en la versión original (*«presents nothing extraordinary*») es importante. Añade un matiz que se pierde en la

traducción, consigue que suene como si se tratara de un espectáculo que se ofrece al espectador y no de un lugar en el que vivir. «No tiene nada de extraordinario», ¿para quién? La respuesta seguramente es «para los turistas». El tono del pasaje —desencantado, ligeramente desdeñoso e incluso arrogante— es el de una guía de viaje algo altanera. Nos sugiere, sin llegar a decirlo, que la ciudad no es más que una montaña de basura.

La importancia del tono como indicador de una actitud queda clara en la misma novela. La señora Moore, una inglesa que acaba de llegar a la India colonial y no es consciente de las costumbres propias de la cultura británica del lugar, le cuenta a su hijo Ronny, de mentalidad imperialista, que se ha encontrado con un joven médico indio en un templo. Ronny al principio no entiende que le está hablando de un «nativo» y, cuando por fin se da cuenta, de inmediato reacciona con irritación y desconfianza. «¿Por qué no ha indicado, con el tono de la voz, que se refería a un indio?», piensa para sus adentros.

Respecto al tono de este pasaje, en el original inglés podríamos destacar entre otras cosas la triple aliteración de la expresión «*happens not to be holy here*» («en ese punto [el Ganges] no es sagrado»), que brota de la lengua con una facilidad sospechosa. Representa un ataque irónico a las creencias hindúes por parte de un forastero escéptico y sofisticado. La aliteración sugiere ingenio, un cierto regocijo en el artificio verbal que marca una distancia entre el narrador y esa ciudad asolada por la pobreza. Lo mismo puede aplicarse a las líneas «*The streets are mean, the temples ineffective, and though a few fine houses exist…*». («Las calles son miserables, los templos carecen de importancia, y aunque existen unas cuantas casas de calidad…»). La sintaxis de este fragmento tal vez es demasiado forzada y resulta demasiado evidente la intención de conseguir un efecto «literario».

Hasta aquí, el pasaje ha conseguido distanciarnos de esa mugrienta ciudad india sin llegar a adquirir un tono de superioridad excesivamente ofensivo. Sin embargo, cuando el original utiliza la palabra «*ineffective*» («ineficaz») para describir los templos, casi nos revela el juego a propósito. A pesar de que la sintaxis relega deliberadamente el adjetivo a un enunciado menor, el lector queda sorprendido como si hubiera recibido un cachete en la mejilla. El calificativo asume que los templos no sirven como lugares de culto para los habitantes, sino para el placer de quien los observe. Son ineficaces en el sentido de que no aportan nada al turista interesado en el arte. El adjetivo consigue que los templos parezcan neumáticos pinchados o radios averiadas. De hecho, lo hace de un modo tan calculado que no podemos evitar preguntarnos, tal vez de un modo demasiado caritativo, si pretende ser irónico. ¿El narrador se está burlando de su propio carácter despótico?

Queda claro que el narrador, que no debe identificarse necesariamente con el autor real, E. M. Forster, conoce bien la India. No acaba de desembarcar, sino que sabe, por ejemplo, que el Ganges tiene tramos sagrados y otros que no lo son. Tal vez compara de forma implícita Chandrapore y otras ciudades del subcontinente. En el

extracto percibimos un cierto aire de hastío, como si el narrador ya tuviera el país muy visto como para quedar fácilmente impresionado. Tal vez el párrafo intenta desinflar la visión romántica de la India como país exótico y enigmático. El título del libro, *Pasaje a la India*, en cierto modo podría despertar ciertas expectativas entre los lectores occidentales, aunque el mismo libro se encarga de socavarlas con picardía desde el principio. Tal vez estas líneas disfrutan en secreto contemplando el efecto que tienen en un lector que esperaba encontrar algo más misterioso que porquería y mugre.

Y hablando de mugre, ¿por qué los callejones sucios que conducen a las casas más bonitas disuaden a todo el que no haya sido expresamente invitado? Seguramente porque alguien que ha recibido una invitación, a diferencia de un turista cualquiera, no tiene más remedio que transitar por ellas. No deja de resultar irónico: son los más privilegiados, los que tienen la suerte de ser invitados a las mejores casas, los que se ven obligados a abrirse paso entre el fango. Al afirmar que esos invitados no quedan disuadidos por la basura, nos los presenta como encomiablemente audaces y emprendedores, aunque lo cierto es que la buena educación, y tal vez la perspectiva de una buena cena, no les deja ninguna alternativa.

Si, como sugiere el fragmento, el narrador demuestra un cierto desapego porque ya ha visto demasiadas cosas, entonces dos sentimientos opuestos —el conocimiento interior y una visión idealista de lo remoto— coexisten de forma interesante. Tal vez el narrador tiene la impresión de que esa experiencia genérica que le produce la India justifica los prejuicios de su punto de vista acerca de la ciudad, algo que no le sucedería si acabara de llegar de Inglaterra. Su distanciamiento respecto a Chandrapore está marcado por el hecho de que ve la ciudad con perspectiva en lugar de encontrársela de frente, en primer plano. También advertimos que lo que captan los ojos del narrador son los edificios de la ciudad, y no a sus habitantes.

Este pasaje de una novela publicada por primera vez en 1924, cuando la India todavía era una colonia británica, hoy en día podría inquietar a muchos lectores por su tono condescendiente. Seguramente se sorprenderían al saber que Forster fue un firme crítico del imperialismo. De hecho, fue uno de los pensadores liberales más reconocidos de su tiempo, en un momento en el que el liberalismo no estaba ni mucho menos tan extendido como en la actualidad. La novela en su conjunto es ambigua respecto a la actitud que adopta ante el régimen imperial, pero sin duda alguna su contenido incomodará a los entusiastas del Imperio. El mismo Forster trabajó para la Cruz Roja durante tres años en el puerto marítimo egipcio de Alejandría, donde mantuvo relaciones sexuales con un pobre conductor de trenes que posteriormente fue injustamente encarcelado por el régimen colonial británico. Denunció el poder británico en Egipto, aborrecía a Winston Churchill, detestaba toda forma de nacionalismo y fue un defensor del mundo islámico. Así pues, todo viene a sugerir que existe una relación mucho más compleja entre un autor y su obra de lo que podemos imaginar. Examinaremos esta cuestión más adelante. El narrador de

estas líneas puede expresar el punto de vista de Forster, pero también podría expresarlo sólo de forma parcial o no hacerlo en absoluto. En realidad no podemos saberlo. Y tampoco es tan importante.

Hay una ironía tremenda en este pasaje que el lector sólo podrá detectar si sigue leyendo. La novela empieza con un descargo de responsabilidad que queda limitado de inmediato: no hay nada extraordinario en Chandrapore, salvo las cuevas de Marabar. Por consiguiente, podemos deducir que las cuevas de Marabar sí son extraordinarias, aunque nos lo cuenta en una frase subordinada, de manera que con el uso de la sintaxis consigue reducir la importancia de esa información. El énfasis de la frase recae en «la ciudad de Chandrapore no presenta nada de extraordinario» en lugar de hacerlo en «salvo las cuevas de Marabar». Las cuevas son más fascinantes que la ciudad, pero la sintaxis parece sugerirnos lo contrario. Esas líneas también consiguen provocar nuestra curiosidad para luego frustrarla. Menciona las cuevas pero las abandona enseguida, de manera que el interés que sentimos por ellas no puede más que aumentar.

Una vez más, esto es típico de la reticencia y oblicuidad del párrafo. No sería aceptable entusiasmarse de un modo demasiado vulgar con esa atracción turística. En lugar de eso, lo que da a entender es su importancia de un modo sesgado y negativo.

Esa ambigüedad (¿las cuevas son realmente extraordinarias o no?) forma parte del corazón de *Pasaje a la India*. De un modo impreciso, el meollo del libro queda destilado en las palabras iniciales. Sin embargo, lo hace de un modo irónico, incluso burlón, puesto que el lector todavía no puede darse cuenta de ello. Las obras literarias a menudo «saben» cosas que el lector no conoce, que todavía ignora o que tal vez no llegará a saber jamás. Nadie sabrá lo que ponía una carta que Milly Theale le escribió a Merton Densher al final de la novela *Las alas de la paloma* de Henry James, puesto que otro personaje la quema antes de que podamos conocer su contenido. Podría argumentarse que ni siquiera Henry James conocía el contenido de la carta. Cuando Shakespeare hace que Macbeth le recuerde a Banquo que debe asistir a un banquete que está a punto de celebrar y Banquo le promete su presencia, la obra (pero no el espectador) sabe que Banquo acabará haciendo acto de presencia en el banquete; sin embargo, lo hará en forma de fantasma, puesto que entretanto Macbeth habrá ordenado asesinarlo. Shakespeare se permite el lujo de gastarle una pequeña broma a su público.

En cierto sentido, las cuevas de Marabar acaban siendo tan importantes como sugieren las primeras palabras de la novela. Acaban siendo el escenario de la acción central, aunque esa acción también podría ser una no acción. Es difícil determinar si realmente ocurre algo en las cuevas. Hay diferentes puntos de vista sobre el asunto en la misma novela. Las cuevas están literalmente huecas, por lo que afirmar que éstas se encuentran en el punto central de la novela es proclamar que el núcleo está vacío, hueco. Como muchas otras obras modernistas de la época de Forster, ésta también acaba siendo algo vaga e imprecisa. Es como si se perdiera por el centro. Si en efecto

hay un momento decisivo en el centro de la obra, parece como si fuera imposible encontrarlo. Así pues, la frase inicial de la novela sirve como modelo a escala del libro en su conjunto. Destaca la importancia de las cuevas y, al mismo tiempo, con la sintaxis nos dice que no tienen interés, de manera que lo que consigue es reivindicarlas y, con ello, presagia su papel ambiguo en la historia.

Pasemos por unos momentos de la ficción al teatro. La primera escena de *Macbeth* reza así:

BRUJA 1:	¿Cuándo nos reuniremos de nuevo? ¿Bajo lluvia, relámpagos o truenos?
BRUJA 2:	Cuando se acabe la gresca, cuando la lucha se gane y se pierda.
BRUJA 3:	Será antes de que anochezca.
BRUJA 1:	¿En qué lugar?
BRUJA 2:	En el páramo.
BRUJA 3:	Con Macbeth iremos a encontrarnos.
BRUJA 1:	Ya voy, mi demonio.
BRUJA 2:	Mi alimaña llama otra vez.
BRUJA 3:	¡Deprisa! ¡Vayámonos!
TODAS:	Lo hermoso es feo y lo feo, hermoso. A volar por la niebla y el aire roñoso.[4]

En estos trece versos se plantean tres preguntas, dos de ellas al principio de todo. De este modo, la obra empieza con un tono interrogativo. De hecho, *Macbeth* está llena de preguntas y en ocasiones son preguntas que se responden con otra pregunta, lo que contribuye a generar una atmósfera de incertidumbre, ansiedad y sospecha paranoica. Formular una pregunta supone pedir algo concreto como respuesta, pero en esta obra no siempre es así, sobre todo en el caso de las brujas: al tratarse de viejas arpías barbudas, apenas distinguimos cuál es su género. Son tres, pero actúan como una sola, de manera que, parodiando de forma macabra a la Santa Trinidad, incluso resulta difícil contarlas. «¿Bajo lluvia, relámpagos o truenos?» también contiene tres elementos. Pero, tal como ha señalado el crítico Frank Kermode, el verso sugiere de un modo peculiar que esos fenómenos meteorológicos suponen alternativas (las comas que los separan lo indican), mientras que, en realidad, suelen aparecer simultáneamente en lo que llamamos tormenta. Por consiguiente, en este caso incluso el acto de contar resulta problemático.

Las preguntas persiguen la certidumbre, la distinción clara, pero las brujas logran imponer la confusión. Embrollan las definiciones e invierten las polaridades. Por ejemplo, en «lo hermoso es feo y lo feo, hermoso». O en la expresión «*hurly-burly*», que en la versión elegida se ha traducido por «gresca», es decir, cualquier forma escandalosa de actividad. «*Hurly*» («que arroja», también improperios) suena

parecida a «*burly*» («fuerte», «fornido»), pero no es lo mismo, por lo que el término implica una interacción entre diferencia e identidad. Y eso refleja la Impía Trinidad que representan las brujas. Lo mismo puede decirse de «cuando la lucha se gane y se pierda». Se supone que significa que la ganará un ejército y la perderá el otro, pero también podría indicar que con aventuras militares de ese tipo ganar en realidad significa perder. ¿Cómo puede considerarse una victoria el hecho de acuchillar hasta la muerte a miles de soldados enemigos?

«Perder» y «ganar» son antónimos, pero la «y» que hay entre las dos palabras (técnicamente conocida como conjunción copulativa) sitúa los dos verbos al mismo nivel y consigue que parezcan lo mismo, de manera que una vez más afrontamos una confusión entre identidad y alteridad. Es como si nos viéramos obligados a aceptar la contradicción de que algo pueda ser a la vez una cosa y otra distinta. Al final, Macbeth considera de ese modo la existencia humana: le parece bastante vital y positiva cuando en realidad es algo inútil. Es «un cuento contado por un idiota, lleno de ruido y de furia, y que no significa nada». Nada es, nos dice, excepto lo que no es. La nada, y lo próxima que ésta se encuentra de ser algo, es un tema central en Shakespeare. Rara vez en los anales de la literatura mundial se ha oído tanto ruido procedente de tan pocas nueces.

Las brujas acabarán profetizando el futuro. Tal vez ya quede claro a partir de las líneas iniciales, cuando la segunda bruja declara que las tres se reunirán de nuevo una vez terminada la batalla. Aunque quizás eso no implique clarividencia alguna; puede que ya hubieran acordado volver a encontrarse y la primera bruja se limite a recordarlo. La tercera bruja comenta que la batalla terminará antes de que se ponga el sol, pero es posible que eso tampoco requiera poderes precognitivos. Las batallas suelen terminar antes de la puesta de sol. No tiene demasiado sentido luchar contra un enemigo al que ni siquiera puedes ver. Podríamos esperar que las tres misteriosas hermanas, como las llamará Macbeth más adelante, sean capaces de predecir el desenlace de la contienda, pero no es así. Decir «se gane y se pierda», algo aplicable a casi todas las batallas, puede que sea una manera astuta de apostar sobre seguro. Por consiguiente, no nos queda claro si las mujeres están emitiendo una profecía o no. No nos podemos fiar de ese presagio, y Macbeth lo acabará descubriendo y pagando con creces. Sus aseveraciones proféticas están llenas de paradojas y ambigüedades, pero sucede lo mismo con el hecho de que realicen esas afirmaciones. La ambigüedad puede ser enriquecedora, como muy bien saben todos los estudiantes de literatura, pero también puede resultar letal, como descubrirá el héroe de la historia.

La línea siguiente nos habla del Todopoderoso. La Biblia empieza diciendo: «En el principio, creó Dios los cielos y la tierra». Es un inicio de una resonancia magnífica para el texto más famoso del mundo: simple y autoritario al mismo tiempo. La frase «En el principio» se refiere, por supuesto, al principio del mundo. Desde el punto de vista gramatical, sería posible interpretarlo como el principio del mismo Dios, lo que implicaría que la creación del mundo sería lo primero que habría hecho.

La creación fue la primera cosa que hizo de la lista de tareas divinas, antes incluso de ponerse a organizar las inclemencias meteorológicas que tendrían que sufrir los ingleses y de permitir, por un despiste clamoroso, la existencia de Michael Jackson. Sin embargo, puesto que Dios, por definición, no tiene origen, esta hipótesis no es posible. Estamos hablando del origen del universo, no de la genealogía de Dios. No obstante, puesto que esa afirmación también es la primera línea del texto, es inevitable que nos pase por la cabeza esa posibilidad. El principio de la Biblia trata sobre el principio. La obra y el mundo parecen coincidir por un instante.

El narrador del Génesis utiliza la expresión «En el principio» porque, igual que «Érase una vez», es una forma tradicional de empezar a contar una historia. «Érase una vez» es el inicio típico de la mayoría de los cuentos infantiles, mientras que «En el principio» es como empiezan los mitos sobre los orígenes. Hay muchos mitos de ese tipo entre las diferentes culturas del mundo; el primer libro de la Biblia sólo es uno de ellos. Hay un gran número de obras literarias ambientadas en el pasado, pero pocas son anteriores al Libro del Génesis. Retroceder todavía más en el tiempo supondría caer al vacío. El gesto verbal «Érase una vez» sitúa la fábula tan alejada del presente, en algún reino mitológico indeterminado, que parece que no forme parte de la historia humana. Evita deliberadamente ubicar la historia en un lugar o momento específico, lo que le confiere cierta aura de atemporalidad y universalidad. Seguramente no quedaríamos tan embelesados con *Caperucita roja* si nos informaran de que Caperucita se ha graduado en Berkeley o de que el lobo feroz ha cumplido condena en una cárcel de Bankgog. «Érase una vez» le indica al lector que no se pregunte ciertas cosas, como si es eso cierto, dónde ocurrió o si sucedió antes o después de que se inventaran los cereales para el desayuno. De un modo parecido, la fórmula «En el principio» nos señala que no debemos preguntarnos en qué momento tuvo lugar ese acontecimiento, puesto que, entre otras cosas, significa «en el principio del tiempo», y resulta difícil comprender cómo el tiempo en sí mismo puede haber empezado en algún momento concreto. Cuesta imaginar que el universo fuera creado justo a las 15.17 horas de un miércoles. También resulta extraño decir, como hace a veces la gente, que la eternidad empezará cuando muera. La eternidad no puede empezar. Puede que la gente pase del tiempo a la eternidad, pero eso de ninguna manera podría ser un acontecimiento en la eternidad. No hay acontecimientos en la eternidad. Sin embargo, existe un problema con este espléndido inicio cuando nos dice que Dios creó el universo en el principio. El caso es: ¿cómo podría no haberlo hecho? No podría haberlo creado sobre la marcha, al cabo de un tiempo. Decir que algo fue creado en el principio es afirmar que se originó en su origen. Es una especie de tautología. Así pues, las primeras tres palabras de la Biblia podrían invertir su sentido y significarían prácticamente lo mismo. Tal vez quien las escribió imaginó que el tiempo había empezado en un punto determinado y Dios aprovechó para crear el universo. Sin embargo, hoy en día sabemos que el tiempo no existiría sin el universo. El tiempo y el universo empezaron a existir de forma simultánea.

El Libro del Génesis considera el acto de creación de Dios como un paso del caos al orden. En el principio las cosas eran oscuras y vacías, pero luego Dios las dotó de forma y sustancia. En ese sentido, lo que hace es invertir la secuencia habitual de una narrativa. Un buen número de historias empiezan con un indicio de orden que posteriormente queda perturbado de algún modo. De no haber algún tipo de agitación o de desencajamiento, la historia nunca acabaría de despegar del todo. Sin la llegada del señor Darcy, Elizabeth Bennet podría haberse quedado soltera a perpetuidad en la novela *Orgullo y prejuicio*, de Jane Austen. Oliver Twist tal vez no habría conocido a Fagin si no hubiera pedido más comida y Hamlet podría haber tenido un final menos problemático si se hubiera limitado a estudiar en Wittenberg.

Hay otra frase inicial en la Biblia que compite con la primera línea del Génesis en cuanto a esplendor retórico. La encontramos al principio del Evangelio de San Juan: «En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios». «En el principio era el Verbo» es una alusión a la segunda persona de la Trinidad; sin embargo, puesto que surge de la nada al principio de un pasaje de prosa, no podemos evitar pensar también en este inicio, que también está relacionado con el verbo y las palabras. Se trata de las primeras palabras sobre las palabras. Igual que en la primera línea del Génesis, el texto y el tema del que habla por un momento parecen reflejarse mutuamente. Hay que tener en cuenta también el efecto dramático de la sintaxis. La frase es un ejemplo de lo que se conoce técnicamente como parataxis, la unión de frases sin indicar cómo deben coordinarse o subordinarse entre ellas. (Este recurso se encuentra en muchas obras literarias estadounidenses que siguen la estela de Hemingway: «Pasó por delante del bar de Rico y se volvió hacia la plaza y vio unos cuantos rezagados del Carnaval y todavía notó el sabor amargo del *whisky* de la noche anterior en la boca…»). El riesgo de la parataxis es que el discurso suene demasiado monótono, que los elementos de la oración queden allanados y no haya suficiente variación de tonos. Las palabras de san Juan, no obstante, evitan esa monotonía ofreciéndose como una pequeña narración en la que anhelamos saber qué viene a continuación.

Como en toda buena narración, nos espera una sorpresa al final. Sabemos que el Verbo surgió en el principio, luego que estaba con Dios y luego, de forma bastante inesperada, que el Verbo era Dios. Eso tiene un cierto efecto inquietante, como si dijéramos «Fred estaba con su tío y Fred era su tío». ¿Cómo es posible que el Verbo estuviera con Dios y que al mismo tiempo fuera Dios? Igual que en el caso de las brujas de *Macbeth*, se nos presenta una paradoja de diferencias e identidades. En el principio estaba la paradoja, lo impensable, lo que desafía al lenguaje; eso equivale a decir que ese Verbo en concreto iba más allá de las palabras meramente humanas. La sorpresa queda todavía más destacada por la sintaxis. Las frases «En el principio era el Verbo» y «y el Verbo era con Dios» tienen la misma longitud (seis palabras cada una) y el mismo tipo de patrón rítmico; así pues, probablemente esperamos otra frase por el estilo para equilibrar las dos primeras, como por ejemplo «y en verdad el Verbo

era brillante», digamos. En lugar de eso, de repente se nos dice «y el Verbo era Dios». Es como si la línea sacrificara su equilibrio rítmico por la fuerza de esa revelación. Las dos primeras frases fluidas constituyen una declaración plana y enfática que suena indiscutible. Desde el punto de vista sintáctico, la frase termina con una especie de chasco, pues frustra nuestras expectativas de obtener una floritura retórica final. Desde el punto de vista semántico (es decir, lo relacionado con el significado), no obstante, la conclusión supone un golpe de efecto formidable.

Una de las frases iniciales más famosas de la literatura inglesa reza así: «Es una verdad mundialmente reconocida que un hombre soltero, poseedor de una gran fortuna, necesita una esposa».[5] Esta frase, la primera de *Orgullo y prejuicio* de Jane Austen, suele considerarse una pequeña obra maestra de la ironía, aunque ésta no se percibe de forma evidente en la página. Se encuentra más bien en la diferencia entre lo que se dice —que todo el mundo está de acuerdo con que los hombres ricos necesitan tener esposa— y lo que se quiere decir en realidad: que esa conjetura suelen hacerla las mujeres solteras que van en busca de un marido ricachón. En un giro inesperado, el deseo que la frase atribuye a los solteros adinerados en realidad corresponde a las solteronas necesitadas.

La necesidad de tener esposa para un hombre rico se nos presenta como una verdad universal, y con eso se consigue que suene tan indiscutible como un teorema geométrico. Se nos presenta casi como algo natural. Si así fuera, no podríamos culpar a las mujeres solteras por el hecho de erigirse como parejas potenciales de ese tipo de hombres. Simplemente, así es como funciona el mundo. Se limitan a responder a los deseos de los solteros adinerados. Las palabras escrupulosamente diplomáticas de Austen, por consiguiente, exoneran a las jóvenes solteras y a sus ambiciosas madres de los cargos de codicia o escalada social. Cubren con un velo de decoro esa motivación tan desprestigiada. Sin embargo, la frase también permite que nos demos cuenta de ello, momento en el que acecha la ironía. Sugiere que las personas conviven mejor con sus deseos más bajos si consiguen racionalizarlos como parte del orden natural de las cosas. En cierto modo resulta entretenido contemplar cómo se entregan a esos actos de mala fe. El lenguaje utilizado en la frase, abstracto, hermosamente comedido y ligeramente seco como suele ser típico en Austen, requiere esa suave ironía para animarla un poco. Un signo de que no se trata de inglés moderno es la coma que en el original tenemos después de «reconocida», que no nos parecería necesaria en un texto moderno.

La ironía de Austen puede llegar a ser ácida y mordaz, igual que algunos de sus juicios morales. No muchos autores sugerirían, como lo hace ella en *Persuasión*, que para uno de los personajes habría sido mucho mejor no haber nacido. Difícilmente se puede ser más agrio. La ironía con la que empieza *Orgullo y prejuicio*, en cambio, resulta deliciosamente suave, igual que la que está codificada en las primeras líneas del prólogo de Geoffrey Chaucer a sus *Cuentos de Canterbury*:

Cuando las apacibles lluvias de abril
empapan del seco marzo la raíz,
y toda vena bañan de aquel licor
en virtud del cual engendrada es la flor;
y cuando el céfiro con su dulce aliento
inspirado ha por todo bosque y sembrado
a los tiernos retoños, y el joven Febo
alcanza en Aries la mitad de su curso,
y las avecillas entonan sus cantos
y de noche están con los ojos abiertos
(tanto les punza natural el corazón);
va entonces la gente en peregrinación…[6]

Cuando la primavera renueva la tierra, los hombres y las mujeres sienten que les bulle la sangre del mismo modo, lo que en parte los inspira a peregrinar. Existe una afinidad secreta entre los ciclos beneficiosos de la naturaleza y el espíritu humano. Pero la gente también peregrina durante la primavera para aprovechar que el tiempo mejora. Seguramente no apetece tanto caminar hasta Canterbury en pleno invierno. Chaucer comienza su gran poema, por consiguiente, con un homenaje a la humanidad y recurre enseguida a la sátira para bajarle los humos. Las personas peregrinan porque son moralmente débiles, y algo que demuestra esa debilidad es el hecho de que prefieran viajar en una época del año que no implique helarse de frío.

Si la primera frase de *Orgullo y prejuicio* es legendaria, podemos encontrar otros inicios de obra igualmente célebres en la literatura estadounidense: «Llamadme Ismael». (Se ha sugerido que esa afirmación podría modernizarse simplemente añadiendo una coma: «Llamadme, Ismael»). Esa primera frase tan lacónica del *Moby Dick* de Melville difícilmente podría considerarse un anticipo de lo que nos espera, puesto que la novela en su conjunto es famosa por su estilo literario, florido y grandilocuente. La frase, por tanto, resulta ligeramente irónica, puesto que sólo hay un personaje de la novela que llame Ismael al narrador. Así pues, ¿por qué tendría que invitar al lector a hacerlo? ¿Porque ése es su verdadero nombre o por las connotaciones simbólicas del nombre? El Ismael bíblico, hijo de Abraham y de su sirvienta egipcia Agar, fue un exiliado, un proscrito y un vagabundo. Por consiguiente, tal vez Ismael sea un seudónimo adecuado para ese trotamundos que tanto se ha curtido en las profundidades. ¿O acaso el narrador pretende ocultarnos su verdadero nombre? Y en ese caso, ¿por qué tendría que hacerlo? ¿Es que su aparente franqueza (empieza el libro invitándonos amablemente a llamarlo por su nombre de pila, en caso de que realmente lo sea) encubre algún misterio? Las mujeres que se llaman María no suelen decir «Llamadme María». Lo que dicen es «Me llamo María». Solemos utilizar esa fórmula («Llamadme X») cuando queremos que se dirijan a nosotros con un apodo, como en «Mi verdadero nombre es Algernon Digby-Stuart, pero puede llamarme Lulú». Normalmente se hace para facilitarles las cosas a los demás. Sonaría extraño decir «Mi nombre real es Doris, pero puede llamarme Quentin Clarence Esterhazy III». No obstante, «Ismael» no tiene pinta de ser un

apodo.

Así pues, se asume que se trata del verdadero nombre del narrador o de un seudónimo que ha elegido para indicar su estatus de marginado errante. En ese caso nos estaría ocultando su nombre real, y además justo en el momento en el que parece más cercano y acogedor. El hecho de que «Ismael» no sea uno de los nombres más populares en Occidente, a diferencia de lo que ocurre con «Doris», parece confirmar esa hipótesis.

«Llamadme Ismael» es una apelación al lector y, como suele ocurrir en estos casos, lo que hace es revelar el juego de la ficción. El simple hecho de reconocer la presencia de un lector implica confesar que el texto es una novela, algo a lo que suelen mostrarse reticentes las novelas realistas. Normalmente intentan fingir que no son novelas, sino relatos de la vida real. Reconocer la existencia de un lector implica correr el riesgo de arruinar ese aire de realidad. Sería otra cuestión argumentar si *Moby Dick* no es buena como obra realista, pero en cualquier caso es lo suficientemente realista la mayor parte del tiempo como para que esa apertura nos parezca atípica respecto al resto del libro. Que un novelista escriba «Querido lector, apiádate de este pobre y torpe médico rural» significa admitir de forma implícita en la expresión «Querido lector» que en realidad no es ningún médico rural, ni torpe ni diestro, sino que en lugar de presentarse un retrato de la vida rural se está utilizando un artificio verbal. En ese caso podríamos vernos menos inclinados a sentir compasión por el pobre médico que si supiéramos o supusiéramos que existió realmente. (Algunos teóricos literarios podrían argumentar que en realidad no se puede sentir compasión, admiración, temor u odio por un personaje ficticio, que sólo podemos aspirar a experimentar de forma «ficticia» esas emociones. La gente que se tapa los ojos y chilla cuando ve una película de terror pasa un miedo ficticio, no un miedo verdadero. En cualquier caso, una vez más, eso es otra historia).

Puesto que «Ismael» suena más a nombre literario que a nombre real, eso podría ser un indicio de que nos encontramos frente a una ficción. Por otro lado, el nombre podría sonar ficticio porque no es el nombre real del narrador, sino un seudónimo. Su nombre real podría ser Fred Worm y haber elegido uno más exótico para compensarlo. Si en realidad no se llama Ismael, el lector podría preguntarse cuál es su nombre real. Pero si no nos dicen cuál es, es que no tiene. No se trata de que Melville lo esté ocultando; no se puede ocultar algo que no existe. Lo único que existe de Ismael como personaje es una serie de manchas negras impresas en una página. No tendría sentido, por ejemplo, afirmar que tiene una cicatriz en la frente aunque la novela no lo mencione. Si la novela no lo menciona, es que no existe. Una obra de ficción puede contarnos que uno de los personajes está ocultando su verdadero nombre bajo un seudónimo, pero aunque nos cuenten cuál es su verdadero nombre, formará parte de la ficción en la misma medida que el seudónimo. La última novela de Charles Dickens, *El misterio de Edwin Drood*, contiene un personaje disfrazado que bien podría ser alguien que ya hemos encontrado en otra parte del

libro. Pero, puesto que Dickens murió antes de completar la obra, jamás sabremos qué rostro ocultaba el disfraz. Sin duda hay alguien detrás, pero no podemos afirmar que sea nadie en concreto.

Volvamos a la poesía y tomemos el inicio de seis poemas muy conocidos. El primer caso es el primer verso de «Al otoño», de John Keats: «*Season of mists and mellow fruitfulness*» («Estación de las nieblas y de los frutos maduros»). Lo que nos sorprende de ese primer verso es la opulencia de su textura sonora. Está orquestado de forma escrupulosa, como un acorde sinfónico, lleno de susurros y de emes murmuradas. Todo es sibilante y melifluo, apenas hay consonantes de sonoridad dura. Las efes de «*fruitfulness*» pueden parecer una excepción, pero quedan suavizadas por la erre que las acompaña. Encontramos una rica complejidad sonora llena de paralelismos y de variaciones sutiles. La eme de «*mists*» se refleja en la eme de «*mellow*», la efe de «*of*» resuena en las efes de «*fruitfulness*», el sonido de las eses de «*mists*» lo encontramos a su vez en la terminación «*ness*» de «*fruitfulness*», mientras que la e de «*season*», la i de «*mists*» y la e de «*mellow*» forman un intricado patrón de monotonía y diferencia.

El verso ya llama la atención por lo abarrotado que está. Consigue incluir el máximo número de sílabas posible sin que llegue a resultar empalagoso o almibarado. Esa riqueza sensual pretende evocar la madurez del otoño, de manera que el lenguaje parece convertirse en parte de lo que se dice. El verso está repleto de significado, por lo que no sorprende que el poema continúe hablando del otoño en estos mismos términos:

> Inclinando las ramas musgosas de las huertas al llenarlas de manzanas
> y madurando todas las frutas hasta el mismo corazón
> hinchando la calabaza y rellenando las cáscaras de las avellanas
> de sabrosa pulpa; llenando de nuevos brotes
> y aún más, más tarde flores para las abejas
> hasta que piensan que los días cálidos nunca cesarán,
> porque el verano llenó hasta los bordes sus pegajosas celdillas.[7]

Tal vez el poema, aunque sea de forma inconsciente, habla sobre sí mismo cuando se propone representar la figura del otoño. Evita ser empalagoso y saturado, aunque está preparado para correr el riesgo de serlo. Igual que el otoño, se encuentra en un punto en el que la madurez podría pasar en cualquier momento a ser opresivamente excesiva (en crecimiento, en el caso del otoño; en lenguaje, en el caso del poema). Sin embargo, se salva de ese desagradable exceso por algún tipo de contención interior.

Un escritor inglés posterior, Philip Larkin, también escribió acerca del crecimiento natural en su poema «Los árboles»:

Los árboles ya comienzan a brotar
como algo casi a punto de ser dicho.[8]

Se trata de una imagen especialmente directa para un poeta tan melancólico como suele ser Larkin. Nos presenta las hojas que brotan de los árboles como palabras a punto de ser articuladas. Y sin embargo, hay un sentido en el que se desenvuelve la imagen. Cuando a los árboles les hayan brotado todas las hojas, dejará de ser cierto. No es que los árboles ahora estén murmurando y luego se pongan a gritar. Podríamos pensar en un árbol intentando florecer como algo parecido a alguien que intenta decir algo. Pero probablemente no nos imaginaremos un árbol lleno de hojas como una afirmación articulada, de manera que el símil ahora es cierto, pero dejará de ser aplicable más adelante, cuando todo el proceso se haya completado. Uno de los aspectos sorprendentes de los versos es cómo consiguen que veamos un árbol, con su patrón de ramas y hojas, como una imagen visual de las raíces invisibles del lenguaje. Es como si los procesos que subyacen al discurso pasaran por rayos X y quedaran materializados, proyectados en términos visuales.

Un poema todavía más famoso de Larkin, «Las bodas de Pentecostés», empieza de este modo:

Aquel Pentecostés se me hizo tarde:
hasta eso de
la una y veinte de un soleado sábado
no arrancó mi tren casi vacío.[9]

El primer verso, un pentámetro yámbico, es deliberadamente plano, informal y coloquial. Nadie diría que se trata de poesía si diera con él fuera de contexto. Como si fuera consciente de ello, no obstante, el poema efectúa una jugada contraria. «Hasta eso de» es medio verso y aparece donde esperábamos un pentámetro completo. Representa una manipulación súbita y diestra de la métrica que viene a decirnos: «Sí, esto es poesía, aunque hace unos segundos tal vez habrás pensado que no». ¿Qué más encontramos en los versos que nos sugiera esa misma idea? Las rimas, que van en contra de la estudiada vulgaridad del lenguaje y dotan al poema de sobriedad formal. Esto es arte, al fin y al cabo, aunque en parte intente suprimir ese hecho. Este reservado inglés de clase media decide no alardear de su arte como lo haría un esteta parisino con aires de dandi, del mismo modo que tampoco presumiría de su cuenta corriente o de su potencia sexual.

Los críticos siempre van a la caza de ambigüedades, y encontramos una bastante notable en el primer verso de un poema de Emily Dickinson: «*My life closed twice before it's close*» («Mi vida terminó dos veces antes de terminar»). Dickinson escribe «*it's*» —un apóstrofo mal puesto, como diríamos hoy en día— en lugar de «*its*» porque su puntuación era algo errática. También escribía «*opon*» en lugar de «*upon*».

Siempre resulta tranquilizador descubrir que hay grandes escritores tan falibles como nosotros. A W. B. Yeats en una ocasión le denegaron una plaza académica en Dublín por escribir mal la palabra «profesor» en la solicitud.

Los tiempos verbales pueden jugar malas pasadas. Se supone que el verso de Dickinson significa algo como «Antes de que muera, habré tenido dos experiencias lo suficientemente tristes y devastadoras como para compararlas a la mismísima muerte». Pero ¿cómo sabe que sólo tendrá dos, si todavía no ha muerto? El verbo de la afirmación («terminó») está conjugado en pasado porque esos dos momentos ya han tenido lugar; sin embargo, el efecto que consigue es que parezca que la muerte de la poeta también ha sucedido. Sería demasiado torpe escribir «Antes de que termine mi vida, ya habrá terminado dos veces», aunque probablemente sea eso lo que significa en realidad el verso. Por consiguiente, el hecho de que Dickinson se dirija a nosotros desde la tumba tiene un sentido curioso. Si sabe que sólo ha habido dos muertes metafóricas en su vida, entonces es que debe de haber fallecido, o al menos se encuentra en el lecho de muerte. Los muertos son personas a las que ya no puede sucederles nada más. Los acontecimientos no les afectan. Aun así, escribir y haber muerto son incompatibles. Por tanto, Dickinson no puede estar muerta, por mucho que escriba como si lo estuviera.

Otro inicio imponente de la literatura estadounidense son los primeros versos del poema de Robert Lowell «El cementerio cuáquero de Nantucket»:

> Un bajío salobre junto a Madaket.
> El mar rompía aún con violencia y la noche
> rodeó con su vaho nuestra flota del Atlántico Norte,
> cuando el marinero ahogado se prendió en la barredera. La luz
> brilló sobre su desgreñada cabeza y pies de mármol,
> se aferró a la red
> con los músculos corvos y tensos de sus piernas.[10]

El primer verso del poema es extraordinariamente exuberante. Cuando lo leemos en voz alta, con esas vocales duras y esas consonantes punzantes, parece como si estuviéramos masticando un trozo de bistec. El topónimo «Madaket» es perfecto para el lenguaje descarnado y vigoroso de la obra. Es ese tipo de lenguaje que es un reflejo de la materia prima del entorno que retrata. «*The sea was still breaking violently and night*» («El mar rompía aún con violencia y la noche») sería un pentámetro yámbico bastante normal si no fuera por la palabra «*still*», que altera el patrón métrico. Pero el poema no busca la suavidad ni la simetría, y su sintaxis lo deja muy claro:

> El mar rompía aún con violencia y la noche
> rodeó con su vaho nuestra flota del Atlántico Norte,
> cuando el marinero ahogado se prendió en la barredera. La luz
> brilló sobre su desgreñada cabeza y pies de mármol…

El verso irrumpe con violencia igual que las olas del océano. En un gesto audaz, el tercer verso remata una frase y empieza otra nueva con una sola palabra. Digo «con una sola palabra» porque la métrica dicta que el verso sólo deja espacio para un monosílabo más. Así pues, Lowell se aventura a empezar una frase nueva con las abruptas palabras «La luz» justo cuando se le termina el espacio del verso. El resultado es un punto y seguido después de «barredera», lo que señala una pausa breve pero completa; a continuación, «La luz»; luego tenemos otra parada que nos deja el verso colgado mientras cambiamos de línea. La sintaxis y el patrón métrico quedan enfrentados para producir unos efectos dramáticos memorables.

También podemos advertir la curiosa inversión de «*night / Had steamed into our North Atlantic Fleet*» («la noche / rodeó con su vaho nuestra flota del Atlántico Norte»). Sería más convencional hablar de que la flota se adentraba en la noche. Tal como nos lo presenta, parece como si la noche fuera un barco, tal vez a punto de provocar una colisión. (Encontramos inversiones similares en Shakespeare: «Sus labios cobardes huyeron de sus colores», por ejemplo, una imagen de *Julio César* realmente demasiado cerebral y artificiosa para resultar convincente). La palabra «*hurdling*» («salto de obstáculos»), que aparece en el original como adjetivo, se supone que significa «como los de un saltador de obstáculos», ya sea hombre o caballo. Sin embargo, la frase también podría aplicarse al lenguaje abarrotado, duro y lleno de nudos del mismo poema.

Las palabras iniciales de las obras literarias no siempre son lo que parecen. Por ejemplo, los magníficos primeros versos de «Lycidas» de John Milton, un poema escrito en memoria de su amigo poeta Edward King, que se ahogó en el mar y es el Lycidas que aparece en la obra:

> Otra vez, oh laureles, ay, otra vez,
> oscuro mirto, yedra siempreviva,
> vengo a arrancar la baya áspera y cruda
> y, con mi mano ruda,
> destrozar el follaje, sin dar tiempo
> a que el año les dé sazón debida.
> Amarga es la ocasión, triste y querida,
> que me obliga a turbar vuestro verdor.
> ¡Ha muerto Lycidas, ha muerto en flor,
> Lycidas que su igual no deja en vida!
> ¿Quién por él no cantara? El noble verso
> cantar supo también con voz segura.
> No ha de flotar sobre su tumba acuosa
> sin que en tributo a su memoria pura
> una lágrima llore melodiosa.[11]

El nombre «Lycidas» repica de forma dolorosa en estos versos como las campanas de un funeral. De hecho, esas palabras iniciales están repletas de ecos y repeticiones: «Otra vez […] ay, otra vez», «Ha muerto Lycidas, ha muerto en flor»,

«¿Quién por él no cantara? […] cantar supo también». Eso genera un efecto ritual o ceremonial que resulta de lo más apropiado para un poema que parece más una actuación pública que un llanto de dolor salido del corazón. Es probable que Milton tampoco conociera tanto a King, y no hay ningún motivo para suponer que se sintiera tan apenado por su prematura muerte. En cualquier caso, King era monárquico, mientras que Milton acabaría siendo un acérrimo defensor de la ejecución de Carlos I. Además, el fallecido se estaba formando para convertirse en clérigo, mientras que «Lycidas» continúa con un violento ataque contra la Iglesia oficial, algo realmente arriesgado por aquel entonces. Sin duda fue por ese motivo por el que Milton se limitó a firmar el poema con sus iniciales.

De hecho, con esa especie de código, esas líneas sombrías puede que expresen un cierto cansancio y reticencia, además de melancolía. Cuando Milton nos habla de arrancar las bayas verdes del laurel y del mirto, emblemas del poeta, lo que nos está diciendo es que se ha visto obligado a suspender su preparación espiritual para convertirse en un gran poeta con tal de componer esta elegía. Por eso los dedos que arrancan las bayas se sienten obligados y no libres. Es por el mismo motivo que son toscos, en el sentido de que no tienen la habilidad suficiente para escribir. De hecho, el aplomo y la autoridad de los versos que lo afirman bastan para refutarlo. Lejos de resultar ordinarios, estos versos son de lo más sofisticados. A Milton le pesa tanto la carga que recae sobre sus hombros que por el verso podemos pensar que se ve doblemente obligado cuando la «amarga ocasión» le «obliga» a tomar la pluma. La ocasión «triste y querida» es, por supuesto, la muerte de King, pero no podemos evitar preguntarnos si Milton no estará pensando también en su propia frustración al tener que salir de su letargo para rendir tributo a su colega. Es como si consiguiera convertir un refunfuño en un homenaje.

Existe un paralelismo entre la muerte prematura de King y lo precipitado del poema en sí mismo, indicado por la «baya áspera y cruda». Milton se ve obligado a fabricar su lamento a partir de materiales que todavía no han madurado. Es como si estuviera proyectando sobre el laurel y el mirto su sensación de inmadurez como poeta. Quizá no habría escrito esa obra maestra a menos que se hubiera sentido obligado a hacerlo. Es una cuestión de deber, no de espontaneidad. Bajo esta luz, «¿quién por él no cantara?» es solemnemente insincero. «John Milton», por ejemplo, sería una respuesta cándida. ¿Y realmente es verdad que King, que no fue precisamente el mejor bardo de la cristiandad, no tenía igual como poeta? Y una vez más, ¿qué pasa con John Milton? Estas afirmaciones son sólo las típicas hipérboles que ya se espera que no consideraremos como absolutamente sinceras. Es cierto que «No ha de flotar sobre su tumba acuosa / sin que […] una lágrima llore melodiosa» suena bastante tierno. (Con osadía, en el original la letra W aparece en cuatro ocasiones sin que sobre ni una sola). Pero la afirmación también podría sugerir con menos ternura que alguien va a tener que lamentar la muerte de King, por lo que Milton considera que lo mejor será encargarse de ello personalmente.

La imagen del ataúd acuoso, por cierto, resulta extraordinariamente poderosa. Como ya han destacado los críticos, evoca la terrible visión de un hombre zarandeado por el agua a pesar de estar muriendo de sed, lo que se aprecia en el uso en el original de la expresión «*parching wind*» («viento abrasador»). La «lágrima melodiosa», una imagen bastante atrevida puesto que las lágrimas no se canalizan ni borbotean, nos dice que se intenta llorar la muerte de Lycidas y dedicarle un poema, pero también darle de beber. Hay algo ligeramente extraño en este último sentido de la frase, puesto que la falta de agua suele ser el último problema con el que se encuentra alguien que está a punto de morir ahogado. «Tributo» significa aquí un homenaje, pero también puede significar recompensa, lo que en un sentido bastante estrambótico sugeriría que el poema está consagrado a King como compensación por su muerte. Así pues, asumimos que es el primer sentido de la palabra el que ha motivado la elección del poeta.

El hecho de que Milton pudiera estar escribiendo el poema a regañadientes no queda muy claro. Un poeta puede componer un auténtico lamento sin sentir el más mínimo desconsuelo, del mismo modo que puede escribir acerca del amor sin sentir pasión. Los versos de Milton son conmovedores a pesar de que su creador no los haya escrito conmovido. No por la muerte prematura de King, al menos. Sospechamos que le preocupa más la posibilidad de morir en la flor de la vida igual que el homenajeado, antes de tener la oportunidad de convertirse en el gran poeta que aspira a ser. Tanto el carácter prematuro de la muerte de King como la supuesta inmadurez de Milton como poeta nos recuerdan esa posibilidad alarmante. También él acabará «arrancado», tal vez antes de tiempo, del mismo modo que arranca la baya cruda y áspera para lamentar la precocidad de la muerte de su colega. Arrancar una planta es infligirle una especie de muerte, aunque lo hagamos por el arte y, por consiguiente, por la vida.

Milton crea «Lycidas» como quien asiste al funeral de un colega por el que no siente un afecto especial. No hay lugar para la hipocresía. Lo que resultaría hipócrita sería fingir un dolor no sentido. Cuando asistimos al funeral de un conocido, se espera que sintamos las emociones adecuadas a los procedimientos de la ceremonia. De igual modo, los sentimientos de Milton en este poema están ligados a sus estrategias verbales. No se basan en un dolor profundo y sentido. Como nosotros, los posrománticos tienden a sospechar que una cosa es la emoción y otra la convención. La emoción genuina implica rechazar el artificio de las formas sociales y hablar directamente con el corazón. Sin embargo, probablemente Milton no comparte esa opinión, como les ocurre a muchas personas de culturas no occidentales aun hoy en día.

Tampoco habría sido el punto de vista elegido por Jane Austen. Igual que la mayoría de los autores neoclásicos, la emoción verdadera tenía sus formas adecuadas de expresión pública, reguladas por la convención social. Decir «convención», una palabra que literalmente significa «aunarse», es decir que la manera como nos

comportamos desde el punto de vista emocional no depende sólo de mí. Mis emociones no son mis modales privados, como una sociedad más individualista que la de Milton o Austen podría suponer. Al contrario, en cierto sentido aprendo a comportarme en sociedad participando en una cultura común. Los sirios no se lamentan igual que los escoceses. La convención y los buenos modales suelen estar profundamente arraigados. Para Austen, los buenos modales no significan únicamente comerse un plátano con tenedor y cuchillo, sino también comportarse de manera sensible y respetuosa para con los demás. La urbanidad implica algo más que abstenerse de escupir en el decantador de jerez. También significa no comportarse de forma grosera, arrogante, egoísta y engreída.

La convención no reprime los sentimientos necesariamente. Puede considerar que una determinada respuesta emocional es demasiado extravagante, pero también que resulta demasiado exigua. La discordia entre los que creen que los sentimientos y las convenciones van ligados y los que creen que están enfrentados aparece entre Hamlet y Claudio al principio de la obra de Shakespeare. Hamlet adopta una posición individualista y sostiene que las emociones como el pesar no deberían afectar a las formas sociales, mientras que Claudio cree que el sentimiento y la forma deberían ir más íntimamente ligados. Esa misma disyuntiva también diferencia a Eleanor de Marianne Dashwood en *Sentido y sensibilidad*, de Austen.

La poesía es un buen ejemplo de cómo el sentimiento y la forma no tienen que estar necesariamente enfrentados. La forma puede realzar el sentimiento del mismo modo que puede suprimirlo. «Lycidas» no es la expresión del lamento de Milton por la muerte de King, sino que más bien se lamenta por sí mismo. Es esa especie de elegía ceremoniosa y solícita que se adecua a las circunstancias. No es una cuestión de falta de sinceridad, del mismo modo que no dejamos de ser sinceros cuando deseamos los buenos días por la mañana y tenemos mil cosas más importantes en las que pensar que en el tipo de mañana que le espera a la persona a la que se lo hemos dicho.

La que tal vez es la obra de teatro más conocida del siglo XX, *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, empieza con una frase tan sombría como ésta: «No hay nada que hacer».[12] Las palabras las pronuncia Estragon, cuyo acompañante, sumido en un tedio absoluto y una tristeza implacable, se llama Vladimir. La figura más celebrada del siglo XX con ese nombre fue Vladimir Lenin, quien escribió un tratado revolucionario titulado *¿Qué hacer?* Puede que esto no sea más que una coincidencia, aunque la obra de Beckett suele estar calculada de una forma más que meticulosa. Si la alusión es intencionada, es posible que la frase se ponga en boca de Estragon en lugar de Vladimir para que no parezca tan obvio el paralelismo. Por consiguiente, una obra de teatro que suele considerarse que desprecia la historia y la política para retratar un estado atemporal del ser humano en realidad podría empezar con una

discreta alusión a uno de los acontecimientos más trascendentales de la política moderna, la Revolución Bolchevique.

De hecho, eso no debería sorprendernos tanto, puesto que el mismo Beckett no vivió apartado de la política, ni mucho menos. Luchó valerosamente en las filas de la Resistencia francesa durante la Segunda Guerra Mundial y posteriormente el Gobierno francés lo condecoró por el valor demostrado. En cierto momento, estuvo a punto de ser capturado por la Gestapo junto con su esposa, una mujer tan intrépida como él. Un aspecto de su obra que no es tan universal es su sentido del humor, que, por su manera de pasar de lo sublime a lo común, su pedantería impasible, su ingenio mordaz, su afilada sátira y sus fantasías surrealistas, tiene un carácter marcadamente irlandés. Cuando un periodista parisino le preguntó a Beckett si era inglés, el dramaturgo, que había nacido en Dublín, respondió: «Al contrario».

Otra obra de ficción en la que la nacionalidad irlandesa tiene un papel relevante es la gran novela de Flann O'Brien, *El tercer policía*. Empieza con estas palabras tan espeluznantes:

> No todo el mundo sabe cómo maté al viejo Phillip Mathers, hundiéndole la mandíbula con mi pala; pero antes será mejor que hable de mi amistad con John Divney, porque fue él quien derribó primero al viejo Mathers, asestándole un fuerte golpe en el cuello con un bombín especial para bicicletas que él mismo había fabricado con una barra de hierro hueca. Divney era un hombre fuerte, aunque algo vago y descuidado. En primer lugar, él fue personalmente responsable de toda la idea. Él fue quien me dijo que llevara conmigo la pala. Él fue quien dio las órdenes pertinentes y también las explicaciones cuando fueron necesarias.
>
> Yo nací hace mucho tiempo. Mi padre era un robusto granjero y mi madre regentaba una taberna.[13]

El inglés utilizado en el original de este pasaje suena algo extraño, tal vez porque O'Brien hablaba irlandés con fluidez y escribió parte de su obra en ese idioma. No podemos afirmar con exactitud que lo escribiera en su lengua materna, ya que dominaba el inglés tan bien como Winston Churchill. El hiberno-inglés, que es como se conoce el inglés hablado en Irlanda, en ocasiones incorpora giros extraños respecto al inglés estándar, y por consiguiente supone un medio fértil para generar efectos literarios. El nombre «Mathers», por ejemplo, en Irlanda se pronuncia «Ma-hers», puesto que el fonema «th» tiene un comportamiento absolutamente distinto en irlandés y en inglés. «Yo nací hace mucho tiempo» es una forma poco habitual de decir «soy viejo», que además demuestra ser mucho mejor. La expresión «robusto granjero» en Irlanda no significa que posea una gran musculatura, sino un gran número de hectáreas.

El lenguaje utilizado en este pasaje está muy alejado del que hemos visto antes en el inicio de *Pasaje a la India*. Mientras que la prosa de Forster es agradable y civilizada, la de O'Brien aparenta ser tosca y escueta. En cierto modo es una prosa áspera, igual que los personajes que nos presenta. La primera frase, llena de rincones y recovecos y que se extiende durante varias líneas, es un buen ejemplo. Contiene muchos segmentos diferenciados, pero en el original únicamente hay dos signos de puntuación, lo que ofrece el efecto de un narrador que murmura en voz alta lo que le

pasa por la cabeza. Digo «lo que le pasa por la cabeza» porque hay algo peculiarmente relevante en una frase como «Divney era un hombre fuerte, aunque algo vago y descuidado». El hecho de que sea vago y descuidado no parece tener mucho interés en el caso que nos ocupa. De hecho, el pasaje consigue que parezca bastante activo y bien organizado, por lo que tal vez se trate de un desprecio inmerecido del narrador. A propósito, asumimos que el narrador es un hombre, en parte porque los hombres tienen más tendencia a cometer asesinatos que las mujeres; en parte también porque, cuando las mujeres matan, no suelen hacerlo destrozándole la mandíbula a la víctima a golpes de pala y, finalmente, también porque se transmite la sensación de que el narrador y Divney son compinches desde hace mucho tiempo. Además, los autores varones tienden a preferir narradores varones. Sin embargo, todas estas elucubraciones podrían resultar excesivamente atrevidas.

Este tipo de torpeza requiere mucha habilidad. La prosa de O’Brien tiene un cierto aire informal, pero todo el párrafo está meticulosamente orquestado para conseguir un impacto dramático máximo. Hay que destacar, por ejemplo, cómo el efecto llamativo de la confesión inicial («No todo el mundo sabe cómo maté al viejo Phillip Mathers») queda reforzado por el hecho de que se haya construido en negativo. (Resulta que se trata de una obra de ficción mucho más preocupada por la negatividad, por lo que es adecuado que la primera palabra sea «no»). A la alternativa «Yo maté al viejo Phillip Mathers» le faltaría la impactante ligereza de la frase inicial, que adquiere parte de su poder inquietante porque el narrador nos informa que asesinó a Mathers mientras parece estar centrado en otra cosa (el hecho de que no todo el mundo sea consciente de ello). Además de directo, ese ataque a la sensibilidad del lector también es algo retorcido. En cuanto el narrador ha hecho esa declaración tan trascendental, la frase se aparta de forma abrupta del tema («pero antes será mejor que hable de mi amistad con John Divney»). Esto también es una manera hábil de aumentar la potencia de la declaración inicial. El lector se queda boquiabierto mientras el narrador pasa a otro tema con serenidad, como si no fuera consciente de la naturaleza devastadora de lo que acaba de revelar. A propósito de eso, hay algo ligeramente extraño en la frase «No todo el mundo sabe cómo maté a Phillip Mathers». «No todo el mundo» sugiere que hay unos cuantos que sí lo saben, lo que implica que el asesinato ha tenido una cierta difusión pública.

Cuando el narrador cambia de tema lo hace para excusarse. En cuanto ha confesado haberle destrozado la mandíbula a Mathers, se dedica a intentar culpabilizar a Divney, quien presuntamente asestó el primer golpe y «En primer lugar, él fue personalmente responsable de toda la idea». Es como si el narrador, del que seguiremos sin saber el nombre a lo largo de toda la historia, esperara que al leer «él fue quien me dijo que llevara conmigo la pala» y «también las explicaciones cuando fueron necesarias» olvidemos que se acaba de confesar como asesino. Hay algo enigmáticamente cómico en ese giro, igual que cuando parece intentar justificarse diciendo «él fue quien me dijo que llevara conmigo la pala». Resulta

difícil imaginar la posibilidad de que esa información influya en un jurado hasta el punto de obtener clemencia. También encontramos algo divertido en la vaguedad de la frase «y también las explicaciones cuando fueron necesarias». ¿Qué explicaciones? ¿Explicaciones al narrador acerca de por qué asesinarían a Mathers (¿no lo sabía ya?), explicaciones sobre cómo debía ejecutarse la operación, o explicaciones que se habían preparado por si se descubría el crimen?

Lo absurdo constituye una forma literaria corriente en Irlanda y aparece con frecuencia en estas frases tan austeras. ¿Por qué Divney mata al viejo Mathers con un bombín de bicicleta, entre todas las armas inverosímiles que podría haber utilizado? (La novela está obsesionada con las bicicletas). ¿Es sencillo fabricar un bombín de bicicleta a partir de una barra de hierro hueca? ¿Y por qué Divney tendría que hacerlo? La bicicleta era un medio de transporte habitual en Irlanda por aquel entonces, por lo que las bombas de aire no tenían por qué escasear. Seguro que el narrador no quiere decir que Divney transformara una barra de hierro hueca en un bombín de aire con el objetivo explícito de azotar a Mathers con ella, aunque esa posibilidad tan absurda no pueda descartarse por completo. ¿Por qué no utilizar la barra directamente? Es mucho más probable que Divney hubiera adaptado la barra de hierro tiempo atrás, pero de todos modos nos gustaría saber por qué. ¿Por qué el narrador no derribó a la víctima con la pala y luego la remató con un golpe letal en lugar de dejar que Divney la golpeara primero? ¿Podría ser que el relato inverosímil del bombín de bicicleta sea sólo una manera torpe de desviar la culpa hacia Divney y que éste en realidad no participara en el crimen? Esta posibilidad, el menos, podemos excluirla, puesto que cuando sigamos leyendo el libro descubriremos que, efectivamente, Divney blandió el bombín de aire para derribar a Mathers. (Cuando lo hace, el narrador oye al viejo «mascullar algo así como "no me importa el apio" o "me dejé las gafas sobre el fregadero" en un tono bastante coloquial»).

El inicio de *El tercer policía* es bastante apasionante, pero cuesta imaginar una primera frase más llamativa que la de la novela *Poderes terrenales*, de Anthony Burgess: «Era la tarde de mi ochenta y un aniversario, y yo estaba en la cama con mi Ganímedes, cuando anunció Alí que había venido a verme el arzobispo».[14] (Ganímedes fue el joven amante de Zeus como el personaje mencionado lo es del narrador). En tan sólo una frase, la novela nos presenta una escena deliciosamente escandalosa: un hombre de ochenta y un años está en la cama con un chico, si bien es un hombre lo suficientemente distinguido y respetable como para tener un sirviente (asumimos que eso es Alí) y para recibir la visita de un arzobispo. También es lo bastante culto como para utilizar la referencia de Ganímedes a pesar de no ser precisamente popular. El hecho de que no parezca avergonzado por la situación podría sugerir una cierta flema inglesa. Uno de los logros de la frase es la manera tan despreocupada y eficiente en que proporciona al lector toda esa información con una caída en picado sin que sobre ni una sola palabra. Puesto que Alí es un nombre extranjero, podríamos asumir que nos encontramos en algún escenario exótico de

ultramar. También forma parte del estereotipo occidental la idea de que en Oriente hay más «Ganímedes» que en Leeds o Long Island.

Tal vez sospechemos que el narrador es un oficial de alguna especie de colonia que se aprovecha de forma ilícita de los servicios locales. No tardaremos en darnos cuenta, de hecho, de que se trata de un escritor famoso. En efecto, está inspirado en el autor inglés W. Somerset Maugham, a quien describieron en una ocasión como «uno de los homosexuales más majestuosos de Inglaterra». Esta frase inicial es una parodia maliciosa del estilo de Maugham; no obstante, como ha sugerido algún crítico, es una parodia que supera cualquiera de las obras de Maugham. La copia eclipsa al original, igual que la palabra «Viena» nos suena más poética que «*Wien*».

La primera frase de la novela, pues, se supone que la escribe un novelista, lo que nos da una pista acerca del asunto. El narrador intenta elaborar una maniobra inicial que supere cualquier otra estrategia aunque sea por puro sensacionalismo. Así pues, en cierto sentido esa declaración inicial mantiene el secreto sobre sí misma. Parte de la broma, no obstante, consiste en que se supone que no está inventada sólo para que tenga un efecto literario (aunque, por supuesto, se la inventó el mismo Anthony Burgess). Se supone que el lector lo leerá como una descripción de la situación. Eso equivaldría a decir que el narrador, que se dedica a escribir novelas, también vive esa especie de vida tan coloridamente dispersa que solemos encontrar sólo en las novelas. Es en este punto donde la interacción entre ficción y realidad pasa a ser realmente vertiginosa. El narrador, que es un novelista, se comporta como un personaje de novela; y además, resulta que lo es. Y a pesar de ser una figura ficticia, está basada en una real. Sin embargo, el autor en el que se basa (Somerset Maugham) parecía algo irreal a ojos de muchos observadores. En este punto, el lector podría sentirse como si cayera en la cama, solo o con Ganímedes.

Apenas hay una sola palabra en esta primera frase tan grosera que no esté diseñada para sorprender al lector. En la frase inicial de *1984* de George Orwell, en cambio, una única palabra se encarga de ese cometido:

> Era un día luminoso y frío de abril y los relojes daban las trece. Winston Smith, con la barbilla clavada en el pecho en su esfuerzo por burlar el molestísimo viento, se deslizó rápidamente por entre las puertas de cristal de las Casas de la Victoria, aunque no con la suficiente rapidez para evitar que una ráfaga polvorienta se colara con él.[15]

La primera frase consigue su efecto dejando caer en el momento justo la palabra «trece» dentro de una descripción que, aparte de eso, resultaría anodina. Con ello consigue indicarnos que la escena está ambientada en alguna civilización del futuro. Algunas cosas no han cambiado (el mes sigue llamándose «abril» y los vientos todavía pueden ser molestos), pero otras sí, y parte del efecto de la frase procede de esa yuxtaposición de lo corriente y lo desconocido. La mayoría de los lectores que abren la novela de Orwell ya saben que está ambientada en el futuro, aunque se trate de un futuro respecto al presente del autor y no respecto al nuestro. No obstante,

podríamos tener la impresión de que esos relojes que dan la hora de un modo tan extraño son un poco *voulu*, un término francés que significa «deseado» y que se utiliza para describir un efecto demasiado calculado o deliberado. Tal vez el detalle está forzado en exceso. Lo que hace es proclamar «esto es ciencia ficción», aunque tal vez lo hace de manera demasiado explícita.

Se trata de una novela distópica («distopía» es el antónimo de «utopía») acerca de un Estado omnipotente capaz de manipularlo todo, desde el pasado histórico hasta la manera de pensar de sus ciudadanos. Sin duda fue este Estado el que dio a las Casas de la Victoria ese nombre tan triunfalista. Aun así, es posible que la segunda frase del pasaje ofrezca una leve esperanza en esa situación tan deprimente. Cuando Winston Smith entra en las Casas, una ráfaga de aire polvoriento consigue infiltrarse en el edificio con él. Y aunque la novela parece encontrar algún significado ominoso en esa intrusión (el viento es «molestísimo»), al lector podría parecerle que esa ráfaga de arenilla no es tan siniestra. El polvo y la arenilla simbolizan lo casual y lo accidental. Representan elementos sin ton ni son que no pueden añadirse a ningún diseño absoluto o significativo. Por consiguiente, podríamos verlo como el polo opuesto del régimen totalitario que se retrata en la novela. Del mismo modo, el viento podría considerarse una fuerza que desafía la capacidad reguladora de los humanos, puesto que sopla al azar: ahora para aquí, ahora para allá. Tampoco tiene ni ton ni son. El Estado, por lo que parece, no ha sido capaz de controlar del todo la naturaleza. Y los Estados totalitarios se sienten incómodos con cualquier cosa que no puedan dominar. Tal vez el régimen no ha sido capaz de eliminar por completo el azar del mismo modo que las Casas de la Victoria no pueden evitar que el polvo entre en ellas.

Sin duda, a algunos lectores les parecerá que esta interpretación es absurda y caprichosa. El motivo es que podría ser cierta a rajatabla. Parece improbable que Orwell intentara dotar al polvo de un sentido positivo o que la mera idea de hacerlo le pasara por la cabeza. Sin embargo, más adelante veremos que los lectores no siempre deben amoldarse mansamente a lo que imaginan que le pasaba por la cabeza al autor. Del mismo modo, podría haber otras razones por las que la interpretación no funciona. Podría no encajar en lo que descubrimos cuando seguimos leyendo el libro. Tal vez descubramos que el viento siempre está presente como una imagen del mal. Por otro lado, tal vez no sea así y en ese caso los lectores más escépticos podrían necesitar encontrar otros motivos antes de juzgar esa lectura tan ridícula del texto o para llegar a una conclusión que sea totalmente incontestable.

Con estos breves ejercicios de crítica he intentado demostrar algunas de las diferentes estrategias que puede utilizar la crítica literaria. Puede analizarse la textura sonora de un pasaje, podemos fijarnos en lo que parecen ambigüedades significativas, o en la manera de utilizar la gramática y la sintaxis. Pueden analizarse las actitudes emocionales que parece adoptar un pasaje respecto a lo que nos cuenta, o centrarse en algunas paradojas, discrepancias o contradicciones quizá reveladoras. En ciertas ocasiones resulta importante repasar las implicaciones implícitas de lo que se dice.

Determinar el tono de un pasaje y cómo éste cambia o vacila también es productivo. Resulta útil intentar definir la calidad exacta de una obra escrita. Puede ser seria, desenvuelta, enrevesada, coloquial, concisa, saturada, teatral, irónica, lacónica, mundana, abrasiva, sensual, sinuosa, etc. Lo que tienen en común todas estas estrategias críticas es su elevada sensibilidad al lenguaje. Incluso los signos de exclamación pueden dar pie a varias líneas de comentarios críticos. Sin embargo, también hay asuntos mayores, como el personaje, la trama y la narrativa, por ejemplo, y en estos elementos nos fijaremos a partir de ahora.

2

EL PERSONAJE

Una de las maneras más habituales de pasar por alto el carácter literario de una novela u obra de teatro consiste en tratar a sus personajes como si fueran personas reales. En cierto sentido, no hay duda de que es inevitable. Si describimos a Lear como un maltratador irascible que se engaña a sí mismo, será ineludible que nos recuerde a los magnates modernos de la prensa. La diferencia entre Lear y el magnate, no obstante, es que el primero no es más que una serie de caracteres impresos en tinta negra sobre una página, mientras que el segundo, por desgracia, no se limita a eso. El magnate tuvo una existencia antes de que nosotros lo descubriéramos, algo que no sucede con los personajes literarios. Hamlet no fue realmente un estudiante universitario antes de que empiece la novela, aunque la obra nos cuente que lo era. No era nada en absoluto, no existía.

Hedda Gabler no existe un segundo antes de salir al escenario, y lo único que sabremos sobre ella será lo que la obra de Ibsen decida contarnos. No disponemos de otras fuentes de información. Cuando Heathcliff desaparece de Cumbres Borrascosas durante un enigmático período de tiempo, la novela no nos cuenta adónde ha ido. Existe la teoría de que regresa al Liverpool en el que había sido descubierto de pequeño, donde se enriqueció con el comercio de esclavos, pero sería igualmente posible que hubiera abierto una peluquería en Reading. La verdad es que no acaba en ningún lugar determinado del mapa. Lo que hace es largarse a una ubicación imprecisa.

En la vida real no encontramos lugares como ése, ni siquiera en Gary, Indiana. Pero en la ficción sí. También podríamos preguntarnos cuántos dientes tiene Heathcliff, aunque la única respuesta posible sería un número indeterminado. Sería legítimo inferir que tiene dientes, pero la obra no especifica cuántos. Existe un famoso ensayo crítico titulado *How Many Children had Lady Macbeth?* («¿Cuántos hijos tuvo lady Macbeth?»). A partir de la obra podemos deducir que probablemente dio a luz como mínimo a un hijo, pero no se nos cuenta si tuvo más. Por consiguiente, lady Macbeth tiene un número indeterminado de hijos, lo que podría resultar beneficioso a la hora de solicitar una prestación por familia numerosa.

Las figuras literarias no tienen historia previa. Se dice que un director teatral que trabajaba en una de las obras de Harold Pinter le pidió al dramaturgo unas cuantas indicaciones acerca de lo que hacían los personajes antes de aparecer en escena. La respuesta de Pinter fue: «¿Y a usted qué coño le importa?». Emma Woodhouse, la heroína de la novela *Emma*, de Jane Austen, sólo existe mientras alguien lee el libro. Si nadie lo está leyendo en un determinado momento (una circunstancia poco probable, puesto que se trata de una novela brillante y hay miles de millones de

lectores en el mundo), pasa a no existir. Emma no sobrevive al final de *Emma*. Vive en un texto, no en una gran mansión campestre, y un texto es una transacción entre el propio texto y un lector. Un libro es un objeto material que existe incluso si nadie lo abre, pero no puede decirse lo mismo de un texto. Un texto es un patrón de significado, y los patrones de significado no existen por sí mismos, como las serpientes o los sofás.

Algunas novelas victorianas terminan con una mirada cariñosa hacia el futuro de sus personajes, imaginando cómo envejecen, canosos y felices, rodeados de un montón de nietos traviesos. Se aferran a sus personajes del mismo modo que algunos padres se aferran a sus hijos. Pero curiosear en el futuro de los personajes, por supuesto, no es más que un recurso literario. Las figuras literarias tienen tanto futuro como un asesino en serie encarcelado, sobre todo en ciertos países. Shakespeare lo deja claro en un bello pasaje hacia el final de *La tempestad*:

> Tranquilizaos, señor.
> Nuestros divertimientos han dado fin. Esos actores,
> como os había prevenido, eran espíritus todos
> y se han disipado en el aire, en el seno del aire impalpable;
> y a semejanza del edificio sin base de esta visión,
> las altas torres, cuyas crestas tocan las nubes, los suntuosos palacios,
> los solemnes templos, hasta el inmenso globo, sí,
> y cuanto en él descansa, se disolverá,
> y lo mismo que la diversión insustancial que acaba de desaparecer,
> no quedará rastro de ello. Estamos tejidos de idéntica tela
> que los sueños, y nuestra corta vida
> no es más que un sueño.[16]

A medida que la obra se acerca al final, sus personajes y acontecimientos se desvanecen en el aire porque, puesto que todo es ficticio, no tienen adónde ir. Su autor también está a punto de desaparecer del teatro de Londres en el que se encuentra para regresar a la casa que tiene en su ciudad natal, Stratford. Resulta interesante que ese discurso de Próspero no contraste la irrealidad de lo que ocurre sobre el escenario con la existencia palpable, de carne y hueso, de los hombres y las mujeres de verdad. Al contrario, saca partido de la inconsistencia de los personajes de la obra como metáfora de la cualidad volátil y atormentada por la fantasía de las vidas humanas de verdad. Somos nosotros los que estamos tejidos con la misma tela que los sueños, no sólo los personajes que surgen de la imaginación de Shakespeare, como Ariel y Calibán. Las torres coronadas por nubes y los palacios majestuosos de esta tierra son meros decorados, al fin y al cabo.

El teatro puede enseñarnos alguna verdad, pero es la verdad de la naturaleza ilusoria de nuestra existencia. Puede alertarnos de que nuestras vidas son como sueños por su brevedad, su mutabilidad y su falta de una base sólida. Por ese motivo, porque nos recuerda nuestra condición mortal, puede alimentar en nosotros la virtud

de la humildad. Se trata de un logro valioso, puesto que la mayoría de nuestros problemas morales tienen su origen en la suposición inconsciente de que viviremos para siempre. De hecho, nuestras vidas se toparán con una conclusión tan categórica como el final de *La tempestad*. No obstante, esto no tiene por qué ser tan desalentador como parece. Si aceptáramos que nuestra existencia es tan frágil y fugitiva como la de Próspero y Miranda, podríamos sacar algún provecho de ello. Podríamos aferrarnos a la vida de un modo menos desesperado, disfrutar más y perjudicar menos a los demás. Tal vez sea por eso que Próspero, de un modo algo extraño en ese contexto, intenta animarnos. La transitoriedad de las cosas no es algo que deba lamentarse de forma absoluta. Si bien es cierto que el amor y las botellas de Châteauneuf-du-Pape se acaban, también terminan las guerras y las tiranías.

La palabra inglesa «*character*», que equivale a «personaje», también puede traducirse como «carácter» en el sentido de signo, letra o símbolo. Deriva de un término que en griego antiguo servía para denominar una herramienta de estampación utilizada para imprimir una marca distintiva. A partir de eso, llegó a significar la marca peculiar de un individuo, algo parecido a su firma. Era un símbolo, un retrato o descripción de cómo era una persona. Más adelante pasó a significar también la persona en sí, de manera que el símbolo que representaba al individuo se convirtió en el individuo en cuestión. La peculiaridad de la marca se transformó en la naturaleza única de la persona. Por consiguiente, la palabra inglesa «*character*» es un ejemplo de la figura discursiva conocida como sinécdoque, en la que una parte representa a un todo.

Todo esto encierra un interés que trasciende el aspecto puramente técnico. El cambio de significado de la palabra, de «marca peculiar de un individuo» a «personaje como individuo», va ligado a toda una historia social. Pertenece, en pocas palabras, al auge del individualismo moderno. Los individuos ahora se definen por lo que los *caracteriza*, como su firma o su personalidad inimitable. Lo que nos distingue de los demás es más importante que lo que tenemos en común. Lo que hace que Tom Sawyer sea Tom Sawyer son todos esos atributos que no comparte con Huck Finn. Lady Macbeth es quien es por su feroz voluntad y ambición, no porque sufra, ría, llore y estornude, puesto que esos atributos los comparte con el resto de los individuos de su especie y, por tanto, no se tienen en cuenta como parte de su carácter. Llevada a un extremo, esta concepción tan particular de las personas sugiere que buena parte, tal vez la mayor parte, de lo que son y hacen no constituye su entidad. No los identifica; y puesto que el carácter o la personalidad se consideran incomparables, no pueden contar como parte de su esencia.

Hoy en día, el término inglés «*character*» se utiliza para denominar los atributos mentales y morales de un individuo, como cuando el príncipe Andrés comentó que recibir disparos durante la guerra de las Malvinas había contribuido a «formar su carácter». Ya veremos si le da por seguir con esa formación de carácter más a menudo. La palabra, por consiguiente, hace referencia a las figuras de las novelas,

obras de teatro, películas y demás narrativas. No obstante, utilizamos el término para referirnos también a personas reales en expresiones como «¿quiénes eran esos personajes que estaban vomitando por la ventana del Vaticano?». También empleamos la palabra «personaje» para referirnos a individuos caprichosos o idiosincrásicos, como cuando decimos «¡Vaya, menudo personaje!». Es interesante que la frase se utilice más para referirnos a los hombres que a las mujeres, y en el caso del inglés es un claro reflejo del gusto de esa sociedad por la excentricidad. Los ingleses tienden a admirar a los tipos cascarrabias e inconformistas que no suelen encajar en el patrón general. Esos bichos raros son incapaces de no demostrar esa manera de ser única. Si vemos a alguien con una piel de armiño sobre los hombros o una bolsa de papel marrón en la cabeza, diremos que es un personaje, lo que sugiere que las aberraciones que cometa se pueden consentir con afabilidad. La palabra «personaje» está relacionada con cierta tolerancia que nos permite convivir con determinadas personas sin que tengan que entrar en un programa de custodia protegida.

Como en la ficción de Charles Dickens, esta rareza puede oscilar entre lo adorable y lo absolutamente siniestro. También hay personajes de Dickens que fluctúan entre esos dos polos, llenos de manías divertidas que, sin embargo, también pueden ser ligeramente alarmantes. Parecen incapaces de ver el mundo desde cualquier punto de vista que no sea el propio. Esta especie de bizquera moral les confiere un aire cómico, pero también potencialmente monstruoso. Hay una fina línea que separa una vigorosa independencia mental del completo aislamiento en el ego propio respecto a las otras personas. Encerrarse en sí mismo durante demasiado tiempo suele conllevar una cierta demencia. Los «personajes» nunca están lo suficientemente lejos de la locura, como podemos deducir a partir de la vida de Samuel Johnson. Lo fascinante se encuentra sólo a un paso de lo estrafalario.

Pero no existe desviación sin norma. Las personas idiosincrásicas pueden enorgullecerse de su testarudez, pero en cierto sentido su peculiaridad depende de la existencia de los hombres y mujeres «normales». Lo que se considera excéntrico depende de lo que se tome como conducta estándar. Esto, una vez más, queda muy claro en el mundo dickensiano, cuyas figuras tienden a dividirse entre lo convencional y lo grotesco. Por cada pequeña Nell, un aburrido modelo de virtud de *La tienda de antigüedades*, existe un Quilp, un enano salvaje de la misma novela que mastica cigarros encendidos y amenaza con morder a su esposa. Por cada caballero anónimo como Nicholas Nickleby existe un Wackford Squeers, el monstruoso y deshonesto maestro tuerto que aparece en la misma obra y que, en lugar de enseñar a sus oprimidos alumnos a deletrear la palabra «ventana», los obliga a limpiar todas las ventanas de la escuela. El problema es que, pese a que los personajes normales tienen todas las virtudes, las figuras estrambóticas tienen más vida con diferencia. Nadie se tomaría un zumo de naranja con Oliver Twist si pudiera compartir una cerveza con Fagin.

Las pillerías resultan más fascinantes que la posibilidad de ganarse el respeto de la gente. En cuanto las clases medias victorianas definieron la normalidad con virtudes como el ahorro, la prudencia, la paciencia, la castidad, la mansedumbre, la autodisciplina y la diligencia, el diablo pasó claramente a tenerlo todo a favor. En una situación como ésa, la anormalidad es simplemente la opción más tentadora. De ahí la obsesión posmoderna por los vampiros y el terror gótico, lo perverso y lo periférico, que se ha vuelto tan ortodoxo como otrora lo fueron el ahorro o la castidad. Pocos lectores de *El paraíso perdido* preferirán al Dios de Milton, que habla como un funcionario estreñido, si pueden elegir al ardiente y desafiante Satanás. De hecho, resulta casi imposible ubicar el primer momento de la historia de Inglaterra en el que la virtud empezó a ser aburrida y el vicio, seductor. El filósofo Thomas Hobbes, a mediados del siglo XVII, profesa su admiración por atributos heroicos o aristocráticos como el valor, el honor, la gloria y la magnanimidad. El filósofo John Locke, a finales del siglo XVII, defiende los valores de la clase media: la diligencia, el ahorro, la sobriedad y la moderación.

Aun así, no es del todo cierto que los monstruos creados por Dickens transgredan la norma. Sin duda desprecian las formas convencionales de conducta, pero están atascados en sus propias costumbres, tan consecuentes con su originalidad que acaban convirtiéndose también en otra modalidad de norma. Estos individuos son mucho más prisioneros de sus hábitos excéntricos de lo que los personajes respetables puedan serlo de la convención. Nos enfrentamos a una sociedad en la que cada persona es la medida de sí misma. Cada cual con lo suyo, tanto si se trata de morder a la esposa como de hacer tintinear las monedas que llevas en el bolsillo. No obstante, esto está muy alejado de la verdadera libertad. Lo que se considera normal y corriente casi ha desaparecido por completo, y con ello cualquier comunicación genuina. Los personajes hablan modismos privados y utilizan una jerga opaca. Colisionan entre sí de forma aleatoria en lugar de interrelacionarse. Todo esto queda presagiado de un modo muy divertido en la gran antinovela que Laurence Sterne escribió en el siglo XVII, *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*, una obra repleta de bichos raros, obsesos, paranoicos e inútiles emocionales. Ésta es una de las muchas razones por las que se considera una de las grandes obras maestras de la literatura cómica inglesa.

Los personajes literarios virtuosos puede que no resulten muy cautivadores, pero hay novelas y obras de teatro que parecen ser conscientes de ello. Fanny Price, la heroína de *Mansfield Park*, de Jane Austen, es una joven responsable y de comportamiento impecable. Pero quien haya leído la novela habrá comprobado que eso no implica en absoluto que resulte sosa como personaje. Es tímida, pasiva y algo pesada. Y sin embargo, es como si la novela tuviera una réplica preparada para cualquier lector capaz de demostrar la falta de sensibilidad necesaria para destacar ese hecho. ¿De qué otro modo podría defenderse una mujer soltera, sin dinero, rango social ni protección familiar de la sociedad depredadora que retrata la novela? ¿Acaso

la falta de vitalidad de Fanny no es una crítica implícita a ese orden social? Al fin y al cabo no se trata de una Emma Woodhouse, rica, atractiva, de clase alta y, por consiguiente, capaz de hacer más o menos lo que le plazca. Los poderosos pueden permitirse la transgresión, mientras que los pobres y los indefensos deben andar con cuidado. Tienen que intentar ser insípidos para evitar acusaciones graves. Si Fanny es algo pesada, no es culpa suya. Como tampoco es culpa de su autora, perfectamente capaz de concebir personajes jóvenes y vivaces.

Puede pasarnos algo parecido con *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë: mojigata, moralista y ligeramente masoquista, Jane no es precisamente la heroína más agradable con la que uno espera poder compartir un taxi. Como observó un crítico en una ocasión respecto a la Pamela de Samuel Richardson, no se trata tanto de que conspire, sino de que lo haga de forma inconsciente. Sin embargo, resulta difícil ver cómo podría actuar con franqueza y animadamente en las circunstancias opresivas en las que se encuentra. Mientras existan Rochesters de mentalidad bígama, además de fanáticos religiosos como el señor Rivers, ansiosos por arrastrar a la protagonista hacia una muerte prematura en África, las jóvenes pobres como Jane cometerán un grave error si deciden bajar la guardia respecto a su propia moral. La afabilidad existe para quien se la puede permitir.

Eso también es cierto en el caso de una de las principales figuras femeninas de la literatura inglesa: la Clarissa de Samuel Richardson. Pocos personajes han sido tan maltratados por los críticos. Clarissa, que se niega a acostarse con un aristócrata disoluto que la acaba violando, ha sido descrita de formas muy variadas: remilgada, mojigata, morbosa, narcisista, dramática, masoquista, hipócrita, ilusa y (en este caso fue una mujer quien lo escribió) «una verdadera tentación para la violencia». Encontraríamos pocos ejemplos de una virtud tan resplandeciente que hayan sido odiados con tanta cordialidad. La heroína de Richardson sin duda es una beata noble y algo ingenua. Y sin embargo, lo único que hace es defender su castidad en un mundo brutalmente patriarcal. Si bien no es el tipo de mujer con la que nos gustaría ir de copas, a diferencia de la Viola de Shakespeare o la Becky Sharp de Thackeray, la novela deja suficientemente claros los motivos por los que Clarissa no puede permitírselo.

La inocencia en una sociedad disoluta siempre resulta algo divertida. Al novelista del siglo XVIII Henry Fielding le encantan sus personajes de buen corazón, como Joseph Andrews y Parson Adams en *Pamela*, pero también disfruta burlándose de ellos. Los inocentes seguramente serán crédulos e ingenuos, por lo que son asimismo una gran fuente para la comedia satírica. Los buenos suelen ser ingenuos, porque ¿cómo podríamos percibir con claridad una virtud sin que dejara de serlo? Ser candoroso es tan absurdo como admirable. Por consiguiente, Fielding utiliza sus personajes de buen corazón para poner en evidencia a los granujas y sinvergüenzas que los rodean, mientras que al mismo tiempo se burla de esa cándida inocencia. Si la novela no persiguiera el bienestar de esos personajes, éstos sin duda se hundirían sin

dejar rastro antes de que terminara el primer capítulo.

Hace un tiempo solía referirme a los personajes idiosincrásicos como «tipos», lo que podría parecer una contradicción. (La palabra «tipo» también puede denominar una letra impresa, igual que el equivalente inglés de «personaje» que ya hemos visto). Encasillar a los individuos supone clasificarlos en categorías en lugar de concebirlos como incomparables. No obstante, tiene sentido hablar de un tipo extravagante aunque estemos rodeados de ellos. Resulta irónico que palabras como «extravagante», «peculiar» y «singular» sean términos genéricos, vocablos para denominar a todo un grupo o una clase. Son tan genéricos como «célibe» o «valiente». Incluso podríamos diferenciar diversos tipos de excentricidad. Así pues, ni siquiera la gente rara es inclasificable. Las personas peculiares tienen algo en común, como les sucede a los alpinistas o a los políticos de derechas.

Nos gusta pensar que los individuos son únicos. Sin embargo, si eso fuera cierto en todos los casos, todos compartiríamos un mismo atributo: nuestra singularidad. Lo que tenemos en común es no tener cosas en común. Todo el mundo es especial, lo que significa que nadie lo es. No obstante, la verdad es que los seres humanos somos singulares sólo hasta cierto punto. No existen atributos peculiares de una única persona. Por desgracia, no podría existir un mundo en el que hubiera un único individuo irascible, rencoroso o letalmente agresivo. Esto sucede porque los seres humanos, en el fondo, no son tan distintos entre sí, algo que los posmodernistas se resisten a reconocer. Compartimos un gran número de atributos comunes por el mero hecho de ser humanos, y eso lo revela el léxico utilizado para hablar del carácter humano. Incluso compartimos los progresos sociales que nos permiten diferenciarnos del resto.

Es cierto que los individuos combinan estos atributos compartidos de maneras muy distintas, y en parte eso es lo que nos distingue. Pero los atributos en sí mismos son bien conocidos por todos. No tendría sentido afirmar que soy el único capaz de ser terriblemente celoso, del mismo modo que no lo tendría llamarle perras a las cuatro monedas que llevo en el bolsillo si nadie más lo hiciera. Chaucer y Pope sin duda lo habrían dado por supuesto, aunque Oscar Wilde y Allen Ginsberg probablemente no. Los críticos literarios tal vez piensen que los individuos son incomparables, pero los sociólogos tienden a discrepar al respecto. Si la mayoría de los seres humanos fueran maravillosamente impredecibles, los sociólogos se quedarían sin trabajo. No les interesan los individuos, en eso se parecen un poco a los estalinistas. En lugar de eso, se dedican a investigar los patrones de conducta compartidos. La sociología ha demostrado que las colas que se forman frente a las cajas de los supermercados tienen siempre más o menos la misma longitud, puesto que los seres humanos comparten esa reticencia a dedicar demasiado tiempo a tareas tediosas y relativamente triviales como pagar por la compra de comestibles. Sería

muy extraño encontrar a alguien que formara cola por diversión. Lo mejor que podríamos hacer por alguien así sería llamar a los servicios sociales.

Para intentar capturar la «esencia» de un individuo, en el sentido de detectar su peculiaridad, es inevitable utilizar términos genéricos. Esto ocurre del mismo modo en la literatura que en el habla cotidiana. En ocasiones se cree que las obras literarias se ocupan por encima de todo de lo concreto y lo específico. Sin embargo, eso supone una ironía. Un escritor puede acumular una frase tras otra, un adjetivo tras otro, con el objetivo de determinar la esencia imprecisa de una cosa. No obstante, cuanto más lenguaje utilice para describir a un personaje o una situación, más tenderá a enterrarlo bajo un montón de generalizaciones. O más lo hundirá bajo el lenguaje mismo. Un ejemplo es el famoso caso de la gorra de Charles Bovary, de la novela de Gustave Flaubert *Madame Bovary*:

> Era uno de esos cubrecabezas de orden compuesto, en el que se encuentran los elementos de la gorra de granadero, del *chapska*, del sombrero redondo, de la gorra de nutria y del gorro de algodón: en fin, una de esas pobres cosas cuya muda fealdad tiene profundidades de expresión como el rostro de un imbécil. Ovoide y emballenada, empezaba por tres morcillas circulares; después alternaban unos rombos de terciopelo con otros de piel de conejo, separados por una banda roja; a continuación, una especie de saco que terminaba en un polígono encartonado, guarnecido con un adorno de pasamanería, del que pendía, en el extremo de un largo cordón demasiado delgado, una especie de bellota de hilos de oro, entrecruzados. Era una gorra nueva; la visera relucía.[17]

Se trata de una exageración verbal con una venganza implícita. Tal como escribieron los críticos, resulta casi imposible visualizar la gorra de Charles. Intentar unir todos esos detalles para obtener una imagen coherente acaba confundiendo la imaginación. Esa gorra es la clase de objeto que tan sólo puede existir en una obra literaria. Sólo ha salido del lenguaje; resulta imposible imaginar que alguien pueda llevarla por la calle. Con esa elaboración tan absurda, la descripción de Flaubert se desbarata sola. Cuanto más especifica algo un escritor, más información proporciona. Sin embargo, al mismo tiempo deja también más margen para interpretaciones divergentes por parte de los lectores. Y el resultado puede no tener la fuerza y especificidad esperadas, sino que más bien acaba siendo impreciso y ambiguo.

En este sentido, escribir es una causa perdida de antemano. Es como si el pasaje de Flaubert nos lo dijera con malicia, deslumbrándonos no con ciencia, sino con signos. Es una broma que le gasta al lector. Y lo que es cierto para esta gorra también puede aplicarse a los personajes. Se considera que los personajes literarios, al menos en el caso de la ficción realista, alcanzan su máxima expresión cuando se identifican con la máxima riqueza. Sin embargo, si no fueran también hasta cierto punto tipos que revelan atributos ya conocidos, resultarían ininteligibles. Una figura literaria completamente original se colaría por esa red de lenguaje y nos dejaría sin nada que decir. Sin embargo, un tipo no es necesariamente un estereotipo. No se desprende de este argumento que Aristóteles tuviera razón al considerar inadecuado que un artista retratara a una mujer como inteligente. Los estereotipos reducen a los hombres y las

mujeres a categorías generales, pero les otorgan un contexto más amplio. Un cínico podría interpretar a partir de esto que los irlandeses son todos unos borrachos pendencieros, pero cada cual a su manera.

Es cierto que la literatura, y tal vez la poesía por encima de todo, puede hacernos sentir como si estuviéramos en presencia de una especificidad irreductible. No obstante, eso implica una destreza especial. Nada es absolutamente específico, si por ello entendemos la superación de cualquier categorización general. Sólo podemos identificar los objetos en el lenguaje, y el lenguaje es general por naturaleza. Si no lo fuera, necesitaríamos una palabra distinta para cada patito de goma y cada rama de ruibarbo. Incluso expresiones como «este», «aquí», «ahora» y «absolutamente único» son genéricas. No hay ninguna palabra especial para mis cejas o para mis enfados. Decir «pulpo» supone asumir que ese pulpo en concreto se parece a los demás. De hecho, no hay nada que no se parezca a otra cosa en algún aspecto. La Gran Muralla de China se parece al concepto de angustia en el sentido que ninguna de las dos cosas sirve para pelar un plátano.

En cualquier caso, la visión según la cual las obras literarias se ocupan de lo tangible y lo inmediato y no de lo abstracto y lo general es bastante reciente; nos ha llegado básicamente procedente de los románticos. Samuel Johnson, que escribió durante el siglo XVIII, consideraba que no era de buen gusto preocuparse en exceso por lo específico, puesto que lo universal le parecía mucho más seductor. Para alguna gente hoy en día esto resultaría casi tan extraño como creer que la trigonometría es más excitante que el sexo. Esto demuestra hasta qué punto el Romanticismo, con su pasión por lo particular, ha transformado sigilosamente nuestra sensibilidad.

Así pues, nada existe sólo por sí mismo, aunque esto sólo supone un problema para los posrománticos. Autores como Dante, Chaucer, Pope y Fielding no veían la individualidad de ese modo. No la consideraban lo opuesto a lo genérico. Al contrario, reconocían que los atributos comunes de la especie humana contribuían a su esencia. De hecho, la palabra «individuo» se utilizaba como sinónimo de «indivisible». Significaba que los individuos eran inseparables de un contexto mayor que ellos. Si somos individuos es precisamente porque nacemos en el seno de una sociedad. Éste tal vez sea un motivo por el que la palabra «singular» también puede significar «extraño». En la Antigüedad, un monstruo era una criatura que vivía fuera de los límites de lo social.

Una de las primeras obras de crítica literaria que ha llegado hasta nuestros días, la *Poética* de Aristóteles, es por encima de todo una discusión acerca de la tragedia, aunque no se centre en los personajes. De hecho, parece que Aristóteles creía que podía existir una tragedia sin personajes. En su montaje teatral *Breath* («Exhalación»), Samuel Beckett va un poco más allá y crea una obra sin trama, personajes, argumento, diálogo, decorado ni (apenas) duración. Lo que importa por encima de todo para Aristóteles es la trama o acción dramática. Los personajes no son más que «soportes» para la trama. No existen por sí mismos, sino para que pueda

haber una acción que Aristóteles considera un asunto comunitario. La palabra en griego antiguo para denominar una obra de teatro significa literalmente «algo hecho». Los personajes pueden dar color a la acción, pero lo que ocurre es más importante que ellos. Pasar por alto esto mientras se contempla una tragedia equivaldría a tratar un partido de fútbol como si no fueran más que las acciones de un conjunto de individuos solitarios, o la oportunidad para que estos individuos demostraran su «personalidad». El hecho de que algunos jugadores se comporten como si los partidos de fútbol consistieran en eso no debería engañarnos al respecto.

No es que Aristóteles creyera que los personajes no tienen importancia en general. Al contrario, los veía como sumamente importantes, como deja claro en otro de sus libros, *Ética a Nicómaco*. Esta obra se ocupa de los valores morales, de los atributos de los personajes y de la diferencia entre los individuos virtuosos y los viciosos. No obstante, el punto de vista de Aristóteles acerca de los personajes, en el mismo sentido que en la vida real, difiere de algunas versiones modernas del tema. También en ese caso considera que la acción es lo principal. Es lo que hacen las personas, cómo consiguen o no sacar partido a su poder creativo ante el público, lo que resulta más importante desde un punto de vista moral. No se puede ser virtuoso por sí mismo. La virtud no es como tejer un calcetín o masticar una zanahoria. Los pensadores antiguos eran menos proclives que los actuales a concebir a los individuos en un aislamiento esplendoroso. Sin duda alguna habrían tenido problemas para comprender *Hamlet*, por no hablar ya de lo perplejos que los habrían dejado las obras de Marcel Proust o de Henry James. Quedar desconcertado por Proust y James sigue siendo algo normal hoy en día, es cierto, pero por motivos distintos.

Eso no significa que los autores de la Antigüedad vieran a las personas como si fueran zombis. Simplemente tenían ideas distintas a las nuestras acerca de asuntos como la conciencia, la emoción o la psicología. Pensadores como Aristóteles eran perfectamente conscientes de que los seres humanos tenemos vida interior, pero no solían tomarla como punto de partida, a diferencia de muchas obras románticas y modernistas. En lugar de eso, tendían a ubicar esa vida interior en el contexto de la acción, las relaciones, la historia y el mundo público. Si tenemos vidas interiores es porque compartimos un idioma y una cultura. Podemos ocultar lo que pensamos y sentimos, por supuesto, pero ésta es una práctica social que debemos aprender. Un bebé no puede ocultar nada. Aristóteles también se dio cuenta de que nuestras acciones públicas tienen una influencia activa sobre nuestras vidas interiores. Realizar actos virtuosos nos ayuda a convertirnos en virtuosos. Homero y Virgilio se basaban en los hombres y las mujeres como seres prácticos, sociales y corpóreos y exploraban la conciencia humana bajo esa luz. Les ocurría lo mismo a Esquilo y Sófocles. La pérdida gradual de esta concepción de los seres humanos estuvo íntimamente ligada al marchitamiento de nuestra idea de sociedad. Lo que entendemos hoy en día por personaje literario es propio de un orden social tremendamente individualista y tiene un origen histórico muy reciente, pero no es ni

mucho menos la única manera de concebir al ser humano.

Para Aristóteles, el personaje es un elemento en un diseño artístico complejo. No debe sacarse de contexto de cualquier manera, como los críticos suelen hacer cuando escriben ensayos del tipo «La niñez de Ofelia» o «¿Sería Yago un buen gobernador para California?». También es cierto que siempre encontramos gente real en un contexto determinado. Percibimos a la gente en función de un contexto u otro. Los seres humanos nunca pueden encontrarse sin una situación que los enmarque. No saber en qué situación se encuentra uno es hallarse en una situación que conocemos como duda. Encontrarse fuera de cualquier tipo de situación es lo que conocemos como «estar muerto». Es cierto que determinadas personas crean escenarios mucho más dramáticos al morir de lo que han sido capaces en vida, pero se trata de escenarios para los demás, no para sí mismas. La gente real, no obstante, en tanto que algo más que creaciones lingüísticas, tienen un cierto grado de independencia respecto a su entorno, lo que no es aplicable a Josef K o a la comadre de Bath. Puesto que estos personajes pueden arrojar algo de luz sobre sí mismos y sus situaciones; también pueden transformarlas, mientras que las cucarachas y los personajes literarios quedan encerrados en ellas para siempre. La comadre de Bath no puede decidir si emigra de *Los cuentos de Canterbury* a *El ruido y la furia*, mientras que nosotros siempre podremos despedirnos de Sunderland y mudarnos a Sacramento.

Puesto que los hombres y las mujeres son algo más que meras funciones de sus entornos, pueden llegar a creer que son «autónomos», una palabra que literalmente significa «con una ley sobre uno mismo». Pueden verse libres respecto a sus iguales y a la sociedad en la que viven. Bajo este punto de vista, son la fuente de sus propias acciones, los únicos y absolutos responsables de lo que hacen, y dependen únicamente de sí mismos. Se comportan, en pocas palabras, como Shakespeare describe a Coriolano: «como si fuese mi propio creador / y no conociera parentela».[18] La asunción de que cada persona es única y absolutamente responsable de sus actos es el motivo por el que tanta gente acaba sentenciada a muerte en Estados Unidos.

Es un punto de vista respecto a los seres humanos que pocos pensadores antiguos o medievales habrían suscrito. Sospecho que tampoco lo habría hecho Shakespeare. Tomemos, por ejemplo, su Otelo. Otelo es, por supuesto, un personaje de una obra de teatro, pero también se comporta como un personaje teatral y tiende a considerarse a sí mismo como tal. Su retórica es grandilocuente y tiende a un exhibicionismo dramático. Tiene la presencia carismática de un hombre de teatro. Al principio de la obra, interviene en una pelea con una declaración grave: «Envainad las espadas brillantes, que el rocío va a oxidarlas».[19] La frase resulta espléndida por la manera en que consigue captar la atención de la audiencia, como si la recitara un actor que interpreta a un actor. Tal vez Otelo la haya ensayado con tesón mientras esperaba su gran momento entre bastidores. Las palabras quizás hagan alusión a la orden que Jesús da a sus discípulos en el huerto de Getsemaní para que envainen sus espadas, lo

que les da un aire todavía más autoritario. Este hombre no sólo es un actor de primera clase, sino que además tiene cierto aire de la segunda persona de la Santísima Trinidad. Y sin embargo es un actor de la vieja escuela, que contempla el escenario como una oportunidad de demostrar su personalidad esplendorosa y tiene una percepción algo vaga de los demás. Digamos que el trabajo en equipo no es el punto fuerte de Otelo. Vive de acuerdo con la imagen que tiene de sí mismo. Ése es uno de sus pocos puntos de similitud con Ernest Hemingway, aparte del hecho de que Hemingway también recurrió al suicidio. Otelo es un personaje sin contexto; y en sentido literal, además, puesto que al ser moro, una mezcla de bereber y árabe, queda algo desplazado en su ciudad de adopción, Venecia.

El moro de Venecia es una creación resplandeciente, pero nos equivocaremos si aceptamos a la primera la opinión que el personaje tiene de sí mismo. Se trata de un héroe histriónico, un hombre curiosamente consciente de estar recitando versos libres de Shakespeare:

> Jamás, Yago. Como el Ponto Euxino
> cuya fría corriente e indómito curso
> no siente la marea y sigue adelante
> hacia la Propóntide y el Helesponto,
> así mis designios que corren violentos,
> jamás refluirán hasta vaciarse en un mar de profunda
> e inmensa venganza.

Otelo muere al final de la obra como tienden a hacerlo los héroes trágicos, aunque él está decidido a marcharse con una nota teatral muy alta:

> Escribid todo esto,
> y también que en Alepo, una vez
> en que un turco impío y de altivo turbante
> pegó a un veneciano e infamó a la República,
> yo agarré por el cuello a ese perro circunciso
> y le herí así. (*Se apuñala*).

Como comenta un crítico con ironía, se trata de un *coup de théâtre* magnífico. Este hombre incluso es capaz de convertir el acto de apuñalarse en un gesto para felicitarse a sí mismo. Se idealiza incluso mientras muere.

Si enmarcamos a Otelo en el contexto de la obra completa y vemos cómo su manera de caracterizarse queda entrelazada con el tema, la trama, el humor, el imaginario, etc., nos hacemos una idea de cómo es en tanto que personaje literario y observamos que es muy distinto de la concepción que tiene de sí mismo. Ya no nos parece un ser tan autónomo. Ésa es una manera de evitar hablar de los personajes como si vivieran en nuestro mismo bloque de viviendas. Hamlet no es simplemente

un joven príncipe abatido; también es una oportunidad de que emerjan ciertas reflexiones de la obra en su conjunto, la encarnación de ciertas maneras de ver y de sentir que se extienden más allá del personaje. Es un complejo entramado de conocimientos y preocupaciones, más que un simple estudiante de padrastro sospechoso. También debemos examinar las técnicas que permiten crear un personaje como ése. ¿Una figura literaria concreta se presenta simplemente como un tipo o emblema, o surge a partir de un estudio psicológico sutil? ¿Se capta desde dentro o desde la percepción que tienen de él los demás personajes? ¿Se ve coherente o contradictorio, estático o dinámico, claro o impreciso? ¿Los personajes se perciben en su conjunto o desglosados según sus funciones en la trama? ¿Los definen sus acciones y relaciones o se ciernen como conciencias incorpóreas? ¿Los percibimos como presencias físicas vívidas o esencialmente verbales? ¿Como cognoscibles o insondables?

Uno de los logros de la gran novela realista europea, desde Stendhal y Balzac hasta Tolstói y Thomas Mann, consiste en ilustrar esta interconexión entre personaje y contexto. Los personajes de este tipo de ficción se ven de algún modo atrapados en una compleja red de dependencias mutuas. Están formados por fuerzas sociales e históricas que los sobrepasan, y quedan modelados por procesos de los que sólo pueden ser conscientes muy vagamente. Eso no significa que sean juguetes de esos poderes. Al contrario, tienen un papel activo a la hora de modelar sus destinos. Sin embargo, no es que toda la realidad tenga que salirles de las narices a unos cuantos señores que viven espléndidamente aislados. En palabras de George Eliot, no hay vida privada que no haya sido influida por una vida pública mucho más amplia. La novela realista se aferra a vidas individuales en términos de historias, comunidades, relaciones e instituciones. Es en este tipo de estructuras donde podemos ver el yo incrustado. Del mismo modo que un gran número de cosas intervienen en la creación de una obra literaria más allá del autor, también existen muchos elementos que participan en la creación de un personaje realista. Hay una diferencia entre este proyecto realista y la novela modernista que a menudo se nos presenta con una sola conciencia solitaria. Pensemos, por ejemplo, en *Malone muere* de Beckett o en *La señora Dalloway* de Woolf.

Los personajes de la tradición realista suelen ser individuos complejos, creíbles y bien desarrollados. Muchos parecen más reales que algunas personas que conocemos. Algunos, incluso más agradables. Sin este despliegue de figuras de soberbia realización, algunas de las cuales han adquirido un estatus de mito y leyenda, la literatura mundial sería mucho más pobre. Y aun así, deberíamos ser conscientes de que la idea realista del personaje es sólo una entre muchas. Hay un gran número de obras literarias con poca disposición a contarnos lo que el protagonista ha desayunado o el color de los calcetines de su chófer. El Nuevo Testamento representa a Jesús como un personaje normal y corriente, pero no demuestra mucho interés en escarbar en su manera de pensar. Esa clase de retrato psicológico sería irrelevante

para el propósito que se busca. La obra no pretende ser una biografía. Ni siquiera nos cuenta qué aspecto tenía el personaje principal. En una clase de escritura creativa actual, los autores de los Evangelios seguramente obtendrían unas calificaciones pésimas.

La misma indiferencia relativa respecto a lo que sucede en la mente de las personas puede encontrarse en el Libro de Isaías, en *La divina comedia* de Dante, en las obras de misterio medievales, en *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift, en *Moll Flanders* de Daniel Defoe, en *La ópera de los tres centavos* de Bertolt Brecht y en muchas otras grandes obras literarias. Uno de los mejores autores ingleses del siglo XX, Evelyn Waugh, dijo en una ocasión: «No considero la escritura como una investigación de personajes, sino como un ejercicio en el uso del lenguaje, y eso es lo que me tiene obsesionado. No tengo ningún interés técnico desde el punto de vista psicológico. Lo que me interesa es la narrativa, la expresión y los acontecimientos». Aristóteles habría comprendido bien lo que quería decir, mientras que Scott Fitzgerald habría quedado un tanto desconcertado.

Los modernistas buscan nuevas formas de caracterización, adecuadas a una época posvictoriana. Lo que siente una persona no es lo mismo para Franz Kafka que para George Eliot, y sin duda no es lo mismo para quien escribió los Upanishads o el Libro de Daniel. Eliot considera que el personaje es «un proceso y un despliegue», algo que ni Woolf ni Beckett compartirían en absoluto. Para ellos, los seres humanos no tienen tanta consistencia ni continuidad. El típico personaje realista tiende a ser bastante estable y unificado, más como Amy Dorrit o David Copperfield que como el Stephen Dedalus de Joyce o el Gerontion de T. S. Eliot. Como tal, refleja una época en la que la identidad se percibía como un aspecto menos problemático que hoy en día. Las personas podían seguir sintiéndose dueñas de sus propios destinos. Tenían la sensación de que estaba muy claro dónde terminaban ellas y empezaban los demás. Su historia personal y colectiva, con todos sus vaivenes y altibajos, parece representar una evolución coherente, más proclive a emerger en la felicidad que en la catástrofe.

El Modernismo, en cambio, supone una verdadera crisis para el concepto de identidad. Stephen Dedalus y Leopold Bloom, los protagonistas de *Ulises* de James Joyce, parecen llevar las riendas de sus vidas de un modo aceptable mientras vagan sin rumbo por las calles de Dublín. No obstante, esto es una especie de broma que les gasta el autor, puesto que el lector es consciente de que buena parte de lo que hacen está determinado por la subtrama homérica de la novela. No son conscientes de que sus vidas están siguiendo ese guion, puesto que no leen la novela en la que ellos mismos aparecen. Es como si ellos fueran para la subtrama homérica lo mismo que el ego es para el inconsciente. Más adelante veremos que el Modernismo también cuestiona la idea ortodoxa de narrativa en un mundo en el que cada vez resulta más difícil describir las cuestiones humanas de un modo acordado, coherente y global. En *Ulises*, por ejemplo, suceden muy pocas cosas. O al menos, como en el caso de las cuevas de Marabar, resulta difícil determinar si sucede algo o no. En *Esperando a*

Godot, como dijo un crítico famoso, nada sucede dos veces: una en el primer acto y otra en el segundo.

Así pues, los modernistas intentan cuestionar la idea imperante de personaje. Algunos lo hacen forzando la complejidad psicológica de las figuras literarias hasta el punto en el que la visión clásica de personaje empieza a desintegrarse. En cuanto empezamos a ver que la conciencia humana es insondablemente intrincada, resulta difícil contenerla dentro de los límites bien definidos del Rob Roy de Walter Scott o el Jim Hawkins de Robert Louis Stevenson. En lugar de eso, empieza a derramarse más allá de los bordes y se filtra en su entorno y en los demás personajes. Esto sucede especialmente en la ficción de Virginia Woolf, en la que la identidad es más elusiva e indeterminada que en Trollope o Thomas Hardy. Esta indeterminación no siempre debe aplaudirse como tienden a asumir los posmodernistas. Puede implicar una sensación de pérdida y ansiedad traumática. La falta de identidad puede ser tan perniciosa como el exceso.

Si el yo está vinculado a experiencias variables, dejará de tener la unidad y la consistencia del Cristiano de Bunyan o del Coriolano de Shakespeare. Será menos capaz de relatar una historia coherente sobre sí mismo. Sus creencias y deseos no concordarán necesariamente hasta formar un todo exento de fisuras. Y lo mismo es aplicable a las obras en las que aparecen esa clase de personajes. Desde Aristóteles hasta hoy en día, los críticos han tendido a asumir que las obras literarias deberían ser conjuntos plenamente integrados, sin el más mínimo signo de que quede algo colgado o un pelo fuera de su sitio. Pero ¿por qué debería valorarse esto? ¿Por qué el conflicto y la disonancia no pueden ser igual de encomiables? Tal vez, como Woolf sospecha en algunas ocasiones, el yo no es más que un montón de sensaciones y percepciones aleatorias, con un único vacío en el núcleo. El Leopold Bloom de Joyce tiene ese tipo de mentalidad modernista, responde a fragmentos de sensaciones con poca continuidad. Es cierto que es un personaje redondo, una figura cuidadosamente detallada, pero eso es, entre otras cosas, una parodia satírica de la idea realista o naturalista de personaje. Si George Eliot nos muestra a sus personajes sentados frente al desayuno, Joyce dará un paso más y nos mostrará a su héroe sentado en el retrete. Bloom es la creación de un irlandés disidente que le propina un guantazo al británico estrictamente realista. Oscar Wilde, otro irlandés subversivo que se hizo famoso a base de atormentar a los británicos, describía la verdad como «el último estado de ánimo que se tiene». Para él, ser realmente libre suponía serlo respecto a una idea del yo consistente, además de ser libre de acostarse con los hijos de la nobleza inglesa.

Las obras modernistas tienen otra manera más de intentar desmantelar las ideas tradicionales del personaje. Se trata de intentar revelar algo a las fuerzas que moldean el yo a un nivel más profundo. D. H. Lawrence declaró que no le importaban los personajes o sus personalidades, puesto que las profundidades del yo que él exploraba quedaban muy lejos del ego consciente. Siguiendo los pasos de Freud, la idea ortodoxa de identidad estaba destinada a ser discutida. La vida consciente ha pasado a

no ser más que la punta del iceberg del yo. El concepto del yo que Lawrence se dedica a explorar se encuentra en algún lugar alejado de las ideas, los sentimientos, la personalidad, el punto de vista moral o las relaciones cotidianas. Pertenece a un reino del ser oscuro, primigenio y profundamente impersonal. Y ése es un terreno que los autores realistas preferirían no tener que pisar. Para Lawrence, el yo no es algo que podamos dominar. Tiene su propia lógica enigmática y sigue el camino que se le antoja. En realidad no nos conocemos a nosotros mismos, y si no estamos en posesión de nuestras decisiones, tampoco podemos imponer nuestra identidad a los demás. Así pues, esta manera de ver lleva implícitas una ética y una política.

T. S. Eliot también desdeña la mera conciencia y demuestra una gran indiferencia frente a la personalidad individual. Lo que le llama la atención son los mitos y las tradiciones que moldean el yo individual. Son estas fuerzas más profundas las que su obra pretende invocar. Y estas fuerzas se encuentran muy por debajo de la mente individual, en una especie de inconsciente colectivo. Es ahí donde todos compartimos los mismos mitos atemporales y una sabiduría espiritual. Por consiguiente, el significado consciente de un poema tampoco resulta tan importante. Por eso a Eliot le tenía bastante sin cuidado la interpretación que los lectores pudieran hacer de su obra. Era el impacto que su poesía tenía en las entrañas, en el sistema nervioso y en el inconsciente lo que más le importaba. Resulta irónico, pues, que Eliot a menudo sea considerado un autor abrumadoramente intelectual. Su poesía está repleta de un simbolismo críptico y de referencias eruditas. Sin embargo, «intelectual» es una de las palabras que peor describen su obra. Sus poemas están formados por palabras, imágenes y sensaciones más que por ideas. De hecho, Eliot no creía que un poeta fuera capaz de pensar en su propia poesía.

Fiel a ese antiintelectualismo, Eliot comentó en una ocasión que su lector ideal era alguien iletrado. Él mismo afirmaba disfrutar de Dante en versión original a pesar de no saber leer en italiano. Podemos considerarnos bobos por no tener ni idea de lo que sucede en «La tierra baldía» y en *Cuatro cuartetos*, pero a un nivel subliminal comprenderlo todo. Entre otras cosas, eso sucede porque los que tenemos la suerte de vivir en Europa formamos parte de lo que se denomina «mentalidad europea», seamos o no conscientes de ello. Sin embargo, un pescador indonesio probablemente también captaría el significado de «La tierra baldía», puesto que comparte el conocimiento intuitivo de los grandes arquetipos espirituales en los que se inspira. Podría ayudar el hecho de que supiera leer en inglés, aunque tal vez eso no resulte esencial. La posibilidad de comprender «La tierra baldía» sin ni siquiera intentarlo seguramente consolará a muchos estudiantes de literatura. Tal vez lo mismo pueda aplicarse a la *Teoría general de la relatividad*. Quién sabe si, en el fondo, todos llevamos dentro a un físico nuclear.

Hay otro motivo por el que la idea de personaje tal como la concebían Balzac o Hawthorne ya no parece viable en la actualidad. Esto ocurre porque, en una época de cultura y comercio de masas, cada vez más los seres humanos parecen no tener

rostro, son cada vez más intercambiables. Podemos distinguir fácilmente entre Otelo y Yago, pero no tanto entre Vladimir y Estragón, ambos de Beckett. Los personajes de «La tierra baldía», como observó el mismo Eliot, no son tan distintos. Leopold Bloom, como ya hemos visto, está muy individualizado, a pesar de ser también una persona anónima cuyos pensamientos y sentimientos podrían ser los de cualquier otra. Su mente es maravillosamente banal. Las figuras de las obras de Virginia Woolf tienden a desdibujarse y confundirse entre ellas, igual que las emociones y las sensaciones pasan como vibraciones de un individuo a otro. Cada vez resulta más difícil identificar al dueño de una determinada experiencia. *Finnegans Wake* de Joyce contiene personajes de ese tipo; igual que las figuras que aparecen en los sueños, parecen fundirse, dividirse, disolverse y recombinarse sin fin, ocultando en su interior un verdadero despliegue de yos fracturados e identidades provisionales. Podría decirse que el verdadero protagonista de gran parte de las obras modernistas no es un personaje u otro, sino el lenguaje utilizado.

A continuación veremos un personaje literario concreto con más detalle. Sue Bridehead, de la obra *Jude el Oscuro* de Thomas Hardy, se encuentra entre los retratos femeninos más asombrosamente originales de la ficción victoriana. Pero la novela le tiende una trampa al lector incauto. Es como si lo tentara deliberadamente a darla por perdida y a considerarla perversa, insinuante y veleidosa hasta un punto exasperante, y más de un lector ha mordido el anzuelo. En una crítica especialmente moralista escribí lo siguiente acerca de Sue:

> […] si nos fijamos con detenimiento, no hay mucho que decir en su defensa. Tras haber acelerado la muerte de su primer amante, Sue cautiva a Jude para disfrutar de la emoción de ser amada y, con motivos dudosos y una indiferencia curiosamente mecánica, acaba casándose con Phillotson y trata a Jude con una crueldad asombrosa durante el proceso. Se niega a acostarse con Phillotson, lo abandona en favor de Jude, con lo que arruina la carrera del profesor, y se niega también a acostarse con Jude. Luego accede a casarse con él llevada por los celos que le provoca Arabella, cambia de opinión y finalmente regresa con Phillotson y deja que Jude muera. El problema es cómo llegamos a sentir que Sue es algo más que una libertina perversa con mezquinas estratagemas y rabietas provocadoras; y es que parece innegable que esta descripción es la más adecuada para ella.

Puede que esto me pareciera innegable a mí cuando escribí esas palabras, hace unos cuarenta años, para el prefacio a la nueva edición de la novela que publicó New Wessex; sin embargo, hoy en día me sorprende lo desafortunada que fue esa crítica. No es que Sue tuviera continuas rabietas provocadoras. Sólo se enfada una vez en toda la novela, y además de un modo poco provocador. Tampoco es una maquinadora como podría sugerir la expresión «con mezquinas estratagemas». No queda claro en absoluto que «acelerara la muerte de su primer amante». Afirma que ella le había roto el corazón, pero la acusación es bastante absurda. No muchas personas mueren por culpa de un mal como ése, a menos que ya estén gravemente enfermas, como parece el caso del primer amante de Sue. Tampoco trata a Jude con una «crueldad

asombrosa». No es culpa suya que a Phillotson lo echen del trabajo. El pasaje está repleto de falsedades. Si Sue estuviera viva hoy en día, podría demandarme por difamar a su personaje. Sin embargo, podía obtener un monto superior por daños y perjuicios de D. H. Lawrence, quien en su *Estudio de Thomas Hardy* la califica de «casi masculina», «una vieja bruja» que se adhiere al «principio masculino» y «apenas es mujer». De un modo bastante extraño, Lawrence la acusa de ser «físicamente impotente». Así pues, Sue en realidad es un hombre, pero un hombre que no es hombre de verdad. Sería difícil encontrar una confusión sexual mayor que ésa.

Es cierto (para hacerme un poco de justicia a mí mismo cuando era más joven) que propuse esa versión de Sue sólo como una lectura posible. También es cierto que Sue puede ser celosa, caprichosa y veleidosa hasta el punto de resultar exasperante. Sin embargo, éstas son ofensas menores. En general, la conducta de Sue tiene sentido desde el momento en el que nos damos cuenta de que la causa es un temor atroz ante la sexualidad. Y no porque sea una mojigata victoriana, sino justo por todo lo contrario. Es una joven iluminada con un punto de vista muy progresista acerca del matrimonio y el sexo. Además es algo escéptica respecto a las creencias religiosas. La ironía es que su cautela frente a la sexualidad procede de la enorme emancipación de su punto de vista. Contempla el matrimonio y la sexualidad como trampas tendidas para robar la independencia de las mujeres, y la novela apoya por completo esa opinión. «¿Tendrán la culpa las mujeres —se decía—, o la tendrá este artificial sistema de cosas bajo el que los normales impulsos del sexo se convierten en cepos domésticos y lazos [esto es, trampas] que atrapan y sujetan a quienes aspiran a progresar?».[20] (También podríamos preguntarnos si ha existido alguna vez alguien que hable así en la vida real, pero ésa es otra historia). Si intenta renegar de su amor por Jude, lo que conlleva catastróficas consecuencias para ambos, no es porque sea insensible, sino porque se da cuenta de que el amor en esas condiciones sociales no puede disociarse del poder opresivo. La sexualidad es una cuestión de subyugación. Como escribe Hardy en *Lejos del mundanal ruido*, «es muy difícil para una mujer expresar sus sentimientos en un lenguaje que, principalmente, sirve para que los hombres expresen los suyos».[21]

Si Sue considera difícil comprometerse con Jude, no es porque sea una fresca, sino porque valora su libertad. Se nos cuenta que creció un poco hombruna y, por ese atributo epiceno o asexuado que la sitúa más allá de la conducta sexual convencional, le resulta difícil comprender los sentimientos sexuales que despierta en los hombres. Por consiguiente, tiene tendencia a herir a los hombres, aunque no lo pretenda; simplemente preferiría seguir considerándolos amigos. La novela muestra con una perspicacia extraordinaria que las instituciones sexuales de la sociedad victoriana tardía han destruido la posibilidad de que exista camaradería entre hombres y mujeres. Parte de la aparente perversidad de Sue procede del inevitable carácter teórico de su punto de vista avanzado en el ámbito sexual. La emancipación de las

mujeres todavía se encuentra en una fase incipiente. Por consiguiente, sus creencias pueden sucumbir fácilmente a las presiones sociales. La expulsan de la universidad por su conducta impropia y luego, alarmada por el clamor público que esto ocasiona, intenta arreglar las cosas ante la opinión respetable casándose con Phillotson, que le parece sólo levemente repulsivo. Como era de prever, el resultado es desastroso.

A lo largo del libro, Sue mantiene una opinión pésima acerca de sí misma. Es una mujer mucho más admirable de lo que imagina, y la novela nos permite detectar la discrepancia entre cómo es en realidad y la aversión que siente por sí misma. Cuando un hijo adoptado por Jude y Sue cuelga a sus hermanos y se suicida, un acontecimiento que la novela ni siquiera intenta presentarnos como convincente desde un punto de vista realista, el pobre concepto que Sue tiene de sí misma llega a un extremo prácticamente patológico. «¡Me gustaría cubrirme toda entera de espinas —dice entre sollozos— para que con mi sangre saliera toda la maldad que hay en mí!». Conmocionada por la culpa y por el asco que siente por sí misma, abandona a Jude y regresa con Phillotson, por lo que Jude acaba muriendo solo y desgraciado. Destaqué este hecho en mi prefacio, aunque no mencioné que Sue abandona a su pareja por el motivo más comprensible que existe. No puede sorprendernos que una mujer que acaba de perder a sus hijos de ese modo tan grotesco y que se encuentra en el punto de mira de la malintencionada censura pública considere que la muerte de sus hijos es un castigo divino por su estilo de vida bohemio y acabe sometiéndose a la ortodoxia moral. Aún es más comprensible si tenemos en cuenta que la emancipación sexual de Sue todavía es embrionaria e incierta. Se trata más de un proceso en curso que de una posición adquirida. ¿Cómo podría suceder otra cosa si se ve obligada a afrontarlo todo sola, a enfrentar tantos prejuicios y hostilidades sin el más mínimo apoyo de la sociedad?

La tragedia de la novela consiste en que Sue y Jude intentan vivir una especie de camaradería que se frustra por el poder del patriarcado. Incluso un amor tan profundo y firme como el suyo queda en entredicho por culpa del sistema. «La sexualidad está manchada de sangre», comenta alguien en las observaciones del libro. Esta novela tan valiente trata de la imposibilidad de la sexualidad, y no sólo de sus obstáculos e ilusiones. Sin embargo, se niega a aceptar que el fracaso de la pareja estuviera predestinado. No tiene nada que ver con la naturaleza, la providencia o con un dios malévolo. Simplemente se trata de un experimento prematuro; la historia no estaba preparada para ello. Lo mismo es aplicable al rechazo que sufre Jude por parte de la Universidad de Oxford por ser un obrero. Ese proyecto tampoco estaba condenado al fracaso, sino que la oportunidad llega antes de tiempo, como él mismo reconoce. Poco después de su muerte se inauguró una universidad para la clase obrera en Oxford que todavía existe hoy en día. En cualquier caso, la novela sugiere con un realismo flemático que no valía la pena que su héroe intentara introducirse en la estructura ignorante conocida como Universidad de Oxford. Reparar los muros de las mismas universidades que le cierran las puertas, uno de los empleos de Jude, resulta

más útil a ojos de Hardy que la mayoría de las lecciones que se imparten en ellas.

Un motivo por el que resulta sencillo que las críticas presenten a Sue como una frígida y una neurótica es que su imagen nos llega a través de ojos ajenos. No se nos permite tener mucho acceso a ella desde dentro. En gran parte de la narración existe en función de la experiencia de Jude y no como un personaje en sí mismo. Si parece tan seductoramente opaca es porque queda filtrada por las necesidades, deseos e ilusiones del protagonista. Como se explica en una crítica, ella se convierte en el instrumento de la tragedia de Jude en lugar de ser un sujeto en sí misma. No debe sorprendernos, pues, que desaparezca tras la muerte de Jude. Hasta este punto la novela es cómplice de la marginación que sufre la heroína. Aunque también resulta extraordinariamente perspicaz cuando nos la presenta.

Jude el Oscuro nos invita a simpatizar con Sue Bridehead, pero también quiere que veamos que no encuentra una manera sencilla de comprenderla. Si ninguno de los personajes de la novela puede poseerla realmente, lo mismo ocurre con los lectores. Se nos pide que sintamos lástima por Sue, pero sin obviar sus contradicciones. Algunos de los personajes restantes del libro, incluso el mismo Jude de vez en cuando, confunden su carácter esquivo con el enigma eterno de la mujer. No obstante, en general, la novela rechaza ese punto de vista tan condescendiente. El «misterio» de Sue procede en gran medida de la naturaleza compleja y llena de contradicciones de la sexualidad dentro de un orden social que aprovecha para darle un uso opresivo.

Buena parte de la ficción realista invita al lector a identificarse con sus personajes. Se supone que sentiremos lo que significa ser otra persona, aunque en realidad no deseemos serlo. Al permitirnos recrear con la imaginación la experiencia de otros seres humanos, la novela realista amplía y profundiza nuestra empatía humana. En este sentido, es un fenómeno moral sin tener que moralizar por ello. Es moral, si se prefiere, en virtud de su forma y no sólo por su contenido. George Eliot fue una escritora que sin duda moralizaba demasiado para el gusto moderno, pero ésa era su forma de ver la novela. «El único efecto que anhelo conseguir fervientemente con mis escritos —escribió en una carta— es que quienes los lean sean capaces de imaginar mejor el dolor y la alegría de los que son absolutamente distintos a ellos excepto en el hecho general de ser criaturas humanas que luchan y se equivocan». Para Eliot, la imaginación creativa es lo opuesto al egoísmo. Nos invita a entrar en las vidas privadas de otros en lugar de permanecer encerrados en nuestras esferas privadas. Lo artístico, por consiguiente, está muy cerca de lo ético. Ojalá pudiéramos percibir el mundo desde el punto de vista de otra persona, porque de ese modo comprenderíamos mejor cómo y por qué actúa como lo hace. De este modo tenderíamos a hacer menos reproches desde un punto de vista altivamente externo. Comprender significa perdonar.

Este argumento tan benévolo es muy recomendable. Sin embargo, también es

erróneo en gran medida. Por un lado, no todo el arte literario nos invita a identificarnos con sus personajes. Por otro lado, la empatía no es la única forma de comprensión. De hecho, desde un punto de vista literal, no es una forma de comprensión en absoluto. Si yo «me convierto» en ti, pierdo mi facultad de saber cómo eres. ¿Quién queda para mostrar comprensión? Además, ¿se supone que tenemos que empatizar con malvados como Drácula o el señor Norris de *Mansfield Park*? (Puede que haya gente muy rara que no desea nada más en el mundo que convertirse en vampiro, pero la mayoría de nosotros preferiríamos ser Odiseo o Elizabeth Bennet). En cualquier caso, si yo «me convierto» en Héctor o en Homer Simpson, podré comprenderlos sólo si ellos se comprenden a sí mismos, algo que parece poco posible en el caso de Homer. D. H. Lawrence se muestra especialmente sarcástico cuando trata el tema de la empatía en sus *Estudios de literatura americana*. «Tan pronto como Walt [Whitman] sabía alguna cosa —escribe—, se subsumía con ella en Una Única Identidad. Si sabía que un esquimal se sentaba en un kayak, inmediatamente Walt era bajito, amarillo y grasiento, y estaba sentado en un kayak».[22] El argumento crítico prevalece sobre el comentario racista que lo acompaña.

Sófocles no nos invita a empatizar con Edipo. La obra espera que sintamos lástima por su nefasto protagonista, pero no es lo mismo sentir algo por alguien (lástima) que sentir algo como alguien (empatía). Si mediante la imaginación nos fusionamos con Edipo, ¿cómo podemos juzgarlo? Sin embargo, no hay duda de que ésta es una faceta importante de la crítica. Juzgar novelas implica acercarse a ellas sólo hasta una distancia prudencial, una posición compatible con la lástima pero no con la empatía. El arte literario de la antigua Grecia no nos pide que sintamos la experiencia de que nos atraviesen la barriga con una lanza o de llevar un monstruo en nuestro seno. Lo que hace es mostrarnos a los personajes y los acontecimientos para que podamos valorarlos. Lo mismo puede decirse de un autor neoclásico como Henry Fielding. Se espera de nosotros que observemos a Tom Jones con actitud divertida, irónica y solidaria, no que nos acostemos con él. En su cama ya hay gente de sobra.

El dramaturgo marxista Bertolt Brecht, que escribió durante la época de Hitler, pensaba que empatizar con los personajes que estaban en el escenario implicaba el riesgo de ver mermada nuestra capacidad crítica, y consideraba que eso era precisamente lo que pretendían los poderosos. La empatía elevaría el sentimiento por encima de la razón critica. Como marxista, Brecht también creía que la existencia social estaba formada por contradicciones, y que esas contradicciones llegaban al núcleo de la identidad personal. Mostrar a los hombres y a las mujeres como realmente son es mostrarlos mutables, contradictorios y enfrentados consigo mismos. A Brecht, la idea del personaje unificado y coherente no le parecía más que una ilusión. Suponía reprimir los conflictos internos del yo que podían encauzarse en favor del cambio social. En uno de sus relatos breves, Herrn Keuner, que ha pasado muchos años fuera del pueblo, vuelve a casa y sus vecinos le dicen con alegría que no lo ven nada cambiado. «El señor Keuner —escribe Brecht— palideció». Tras la idea

de personaje que tienen Scott o Balzac hay una especie de política; tras la de Brecht hay otra distinta. Es el único hombre de la historia que tiene el honor de haber sido expulsado del Partido Comunista danés antes de presentar la solicitud de ingreso.

Si bien la compasión por medio de la imaginación sólo es una manera de acercarnos a los personajes, también tiene otras limitaciones más generales. A casi todo el mundo le parece inequívocamente positiva la expresión «imaginación creativa», igual que ocurre con otras expresiones como «mañana nos marchamos a Marrakech» o «tómate otra Guinness». Los asesinatos en serie requieren bastante más imaginación. Del mismo modo que puede servir para proyectar situaciones positivas, la imaginación también es capaz de proyectar coyunturas lúgubres y morbosas. Todas y cada una de las armas letales que se han inventado fueron en su momento el resultado de un acto imaginativo. La imaginación se considera una de las facultades humanas más nobles, pero también resulta inquietante lo cerca que se encuentra de la fantasía, que en general se ubica en el otro extremo, en el fondo del pozo.

En cualquier caso, intentar sentir lo que siente otra persona no mejora necesariamente mi naturaleza moral. A un sádico le gusta saber lo que siente su víctima. Alguien puede interesarse por saber lo que siente otra persona para aprovecharse de ella más fácilmente. Los nazis no mataban judíos porque no pudieran identificarse con lo que éstos sentían, sino porque no les importaba en absoluto lo que sintieran. Yo no puedo experimentar los dolores del parto, pero eso no significa que sea despiadadamente indiferente al dolor de quien sí los sufra. En cualquier caso, la moralidad tiene muy poco que ver con la capacidad de sentir. El hecho de que sientas náuseas al ver a alguien a quien acaban de volarle media cabeza de un disparo no significa nada, ni bueno ni malo, siempre y cuando intentes ayudar a esa persona. Y al contrario: sentir una intensa compasión por alguien que acaba de caer por el hueco de una alcantarilla mientras doblas la esquina para dar un rodeo y evitar tener que ayudarle a salir no es una conducta digna de recibir muchos premios humanitarios.

La literatura en ocasiones se considera una manera «indirecta» de experiencia. Yo no puedo saber lo que implica ser una mofeta, pero un relato corto fascinante con una mofeta como protagonista puede permitirme superar mis limitaciones al respecto. Sin embargo, saber lo que se siente al ser una mofeta no tiene ningún valor. Los actos de imaginación no son valiosos por sí mismos. No dice mucho acerca de mi sublime creatividad el hecho de que pase la mayor parte del día intentando imaginar qué sentiría siendo una aspiradora. Como tampoco debe preferirse siempre lo imaginario a lo real. Suponer que debería ser así, como hacen algunos románticos, implica una actitud curiosamente negativa respecto a la realidad cotidiana. Esto sugiere que lo que no existe siempre tiene más glamur o resulta más seductor que lo que sí existe, lo que podría ser cierto en el caso de Donald Trump, pero no si pensamos en Nelson Mandela.

Sin duda alguna podemos ampliar nuestra experiencia de forma provechosa leyendo obras literarias, pero porque también puede ser una manera de compensar las

deficiencias que encontramos en el mundo real. Los que tienen el tiempo y el dinero suficientes, por ejemplo, pueden explorar la región montañosa entre Pakistán y Afganistán. A la mayoría de la gente del planeta nos faltan los recursos para gozar de esa experiencia y no deseamos enrolarnos en Al Qaeda para disfrutarla gratis. Pero nos queda la posibilidad de leer libros de viajes. Si la riqueza estuviera repartida de un modo más equitativo, no obstante, podría reunirse mucha más gente por aquella zona, siempre que estuviera dispuesta a correr el riesgo de recibir algún tiro que otro. Una ventaja de la guía de Lonely Planet sobre el lugar es que a nadie se le ocurrirá llenarte de plomo por leerla. En el siglo XIX, la literatura se recomendaba a menudo a la gente de clase obrera como una manera de experimentar vivencias como la caza del zorro o el matrimonio con un vizconde, puesto que no podían hacer ese tipo de cosas en la vida real. Aunque hay argumentos más persuasivos acerca de por qué vale la pena leer poemas y novelas.

3

Narrativa

A algunos narradores de ficción se los denomina «omniscientes», es decir, que se supone que lo saben todo acerca de la historia que cuentan y que no se espera que el lector cuestione lo que dice. Si una novela empieza con «Majestuoso, el orondo Buck Mulligan llegó por el hueco de la escalera, portando un cuenco lleno de espuma sobre el que un espejo y una navaja de afeitar se cruzaban», sería inútil que el lector exclamara: «¡No, no fue así!», «¿Cómo lo sabes?» o «¡No me vengas con ésas!». El hecho de que acabemos de leer las palabras «Una novela» en la portada excluye la posibilidad de que esas preguntas sean pertinentes. Se supone que nos inclinaremos ante la autoridad del narrador. Si nos cuenta que Mulligan llevaba un cuenco lleno de espuma, participaremos en esa ilusión del mismo modo que participaríamos en la ilusión de un niño pequeño que jugara a ser el presidente del Fondo Monetario Internacional si eso le hiciera ilusión durante un rato.

No obstante aceptar la autoridad del narrador no es tan arriesgado, puesto que tampoco estamos consintiendo gran cosa. En realidad no se nos pide que creamos que existió alguien llamado Buck Mulligan ni que llevaba un cuenco lleno de espuma. Es más justo decir que se nos pide que lo imaginemos. Cuando leemos las palabras «Una novela», o cuando asumimos que un texto es ficción, sabemos que el autor no intenta engañarnos para que creamos que lo que nos cuenta sucedió de verdad. No nos ofrece la afirmación como una proposición sobre el mundo real. Se dice que un obispo del siglo XVIII que leyó la novela de Jonathan Swift *Los viajes de Gulliver* arrojó el libro al fuego y declaró con gran indignación que no se había creído ni una palabra de lo que había leído. Es evidente que creyó que la historia intentaba pasar por cierta, pero sospechó que era inventada. Y por supuesto, así era. El obispo descartó la ficción porque consideró que era ficción.

Si el fragmento acerca de Mulligan no intenta engañarnos, por extraño que pueda parecer, podemos afirmar que no es ni verdadero ni falso. Es así porque sólo las afirmaciones acerca de la realidad pueden ser verdaderas o falsas, y esa frase no es ninguna de las dos cosas. Podría serlo por la forma, pero no por su contenido. Por consiguiente, no se espera que nos la creamos, pero tampoco que nos pongamos a gritar: «¡Venga, vamos!» o «¡Menuda tontería!». Una reacción como ésa implicaría que el autor habría afirmado algo presuntamente cierto acerca del mundo, y queda claro que no es el caso. Del mismo modo, «buenos días» parece una proposición acerca de la realidad («es un buen día»), aunque en realidad se trata de la expresión de un deseo («espero que tengas un buen día»). Y eso tampoco puede ser ni cierto ni falso, como tampoco pueden serlo «¡déjame en paz!», «¿qué estás mirando?» o «¡eres un traidor asqueroso!». No es cierto que haya existido un estudiante ruso asesino

llamado Raskolnikov o un vendedor andrajoso llamado Willy Loman. Sin embargo, mencionarlos en una obra literaria tampoco supone una falsedad, puesto que la obra no afirma su existencia en el mundo real.

Los narradores omniscientes son más bien voces incorpóreas y no personajes concretos. Desde el anonimato y sin identificarse, actúan como si fueran la mente de la obra. Aun así, no deberíamos asumir que expresen los pensamientos y sentimientos del autor en la vida real. Ya hemos visto un ejemplo de ello en las primeras líneas de *Pasaje a la India* de E. M. Forster; las enuncia un narrador omnisciente, pero muestran actitudes que podrían o no ser las del mismo Forster. La ciudad de Chandrapore no existe, de manera que Forster no puede tener ninguna opinión al respecto. Puede tener su punto de vista acerca de la India en general, pero lo que escribe en este pasaje podría buscar un efecto literario en lugar de reflejar su verdadero parecer. En pocas ocasiones existe una relación simple entre los autores y sus obras. La obra de Sean O'Casey *El arado y las estrellas* se burla sin piedad de un personaje llamado Covey, que se pasa el rato hablando en términos marxistas e insiste en que la lucha obrera debe prevalecer a la liberación nacional. Sin embargo, O'Casey era marxista y creía sinceramente en los postulados de Covey. El *Retrato del artista adolescente* de Joyce termina con un largo y erudito discurso sobre estética del protagonista que incluye afirmaciones que seguramente Joyce no habría suscrito. Aunque eso la novela no nos lo dice.

Hay ocasiones en las que no queda del todo claro quién es el narrador de una obra de ficción. Veamos, por ejemplo, este pasaje de la novela *Henderson, el rey de la lluvia*, de Saul Bellow:

> La luz del día se filtraba por una estrecha abertura que quedaba encima de mi cabeza. La luz era originariamente amarilla, pero se volvía gris al reflejarse contra las piedras. Habían colocado en la abertura dos picos de hierro, de modo que ni un niño hubiera podido colarse por allí. Examiné lo que me rodeaba y descubrí un pasadizo cortado en la piedra. Descendía hasta otras escaleras que también eran de piedra. Pero éstas eran más estrechas y bajaban muy hondo. Pronto descubrí que estaban rotas y que entre las grietas había tierra y crecía la hierba. «Rey —grité—. ¡Eh, rey, oiga! ¿Está usted allá abajo, majestad?». Pero nada me llegó desde allá abajo, a no ser una bocanada de aire caliente que hizo revolotear las telarañas. «¿Por qué tendrá tanta prisa?», pensé.[23]

Se supone que el fragmento sale de la boca de Henderson, el protagonista del libro. No obstante, pese a ser Henderson un estadounidense tosco pero resolutivo que podría exclamar: «¡Eh, rey!» o «¿A qué viene tanta prisa?», difícilmente daría rienda suelta a una vena poética como ésa acerca de la luz amarillenta que se vuelve gris en contacto con las piedras. Como tampoco sería de esperar que escribiera una prosa tan relativamente formal como «Examiné lo que me rodeaba y descubrí un pasadizo cortado en la piedra». Se trata de una narración híbrida, en la que la voz de Henderson queda entretejida con los tonos más sofisticados del propio autor. El alcance lingüístico de la novela sería demasiado limitado si no pudiera ir más allá de la conciencia del personaje principal. Sin embargo, al mismo tiempo tiene que dejar

que se filtre su manera de hablar.

Ya he dicho que se asume que los narradores omniscientes lo saben todo sobre las historias que cuentan, aunque de vez en cuando encontramos excepciones a esa norma. Un narrador, por ejemplo, puede fingir ignorar algo del relato. En una historia de detectives mediocre titulada *Las misteriosas huellas de la esclusa*, uno de los personajes enciende un cigarrillo barato y el pretencioso autor finge no conocer la marca. Digo que lo «finge», pero no se trata de que en realidad lo sepa y lo esté ocultando. Si al lector no se le dice qué marca es, es que no existe. Tenemos, pues, un fenómeno extraño: un cigarrillo sin marca (y no entraré en la espinosa cuestión del tabaco de liar). En literatura pueden existir esta clase de cigarrillos del mismo modo que podemos ver una sonrisa sin ver al gato, un avestruz que habla albanés o alguien que bebe *whisky* en Birmingham, Inglaterra, y al mismo tiempo está realizando una operación quirúrgica cerebral en Birmingham, Alabama. En este sentido, la vida real no es tan agradable porque no es tan diversa. Como dijo Oscar Wilde, el arte es un lugar en el que una cosa puede ser cierta, pero también lo contrario. Es más económico que la vida cotidiana. Pensemos en las frases finales de la novela *Molloy* de Samuel Beckett: «Es medianoche. La lluvia azota los cristales. No era medianoche. No llovía».[24]

Además de narradores omniscientes, también hay narradores que no son de fiar. Podemos afirmar con seguridad que la institutriz que narra *Otra vuelta de tuerca* de Henry James está chiflada. James se muestra retorcido con el lector: le proporciona motivos suficientes para que crea el relato de la institutriz y al mismo tiempo deja caer una serie de taimadas pistas que nos sugieren que no debemos fiarnos de ella. Ya hemos visto que no podemos confiar plenamente en el relato de Nelly Dean en *Cumbres Borrascosas*. Jane Eyre nos presenta un relato orgulloso, resentido, envidioso, angustiado, agresivo y tendencioso. En algunos narradores de Joseph Conrad, llama la atención la limitada naturaleza de sus poderes interpretativos. Puede que sólo tengan una idea intermitente y confusa acerca de lo que ocurre en las historias que cuentan. El narrador de *Bajo la mirada de Occidente* de Conrad es uno de esos casos, como también lo son los narradores de *El buen soldado* de Ford Madox Ford y el de *Doktor Faustus* de Thomas Mann. Es posible que ese tipo de narradores no lleguen a comprender el significado de la historia tan bien como los lectores. Nos damos cuenta de lo que ellos no se dan cuenta, y tal vez incluso de por qué no se dan cuenta.

Un narrador famoso por su poca fiabilidad es el protagonista de *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift. Gulliver, que parece no aprender nada de sus viajes, es un narrador estúpido, además de poco fiable. No hay ningún narrador estúpido del que nos podamos fiar, pero no todos los narradores que no son de fiar son estúpidos. Gulliver actúa como foco de la sátira del libro, pero, siguiendo una meticulosa estrategia dual, también se convierte en su objetivo. Puede anhelar de forma patética identificarse con las extrañas criaturas entre las que se encuentra. En Lilliput, por

ejemplo, se enfrenta a los estándares de esa nación de criaturas diminutas con demasiado entusiasmo. En un determinado momento, niega con vehemencia el cargo de haber mantenido relaciones sexuales con una liliputiense que no mide más que unos centímetros y no consigue imponer la evidente imposibilidad de ese acto en defensa propia. Además, se enorgullece de un modo estúpido del título que le otorgan esos enanitos. Gulliver, en pocas palabras, es más bien tonto.

El mismo Swift era medio inglés y medio irlandés; como tal, no se sentía a gusto ni en Irlanda ni en Gran Bretaña. La manera de resolver ese dilema, como descubriría Oscar Wilde, pasó por volverse más inglés que los ingleses, una estrategia que queda reflejada en la conducta servil de Gulliver. Hacia el final de la novela, después de haber vivido un tiempo con los houyhnhnms, unos seres de aspecto equino, lo encontramos trotando por ahí mientras se lamenta. No hay muchos narradores que demuestren cómo se les va la cabeza en su propia narración. Sin embargo, en otras ocasiones Gulliver percibe como demasiado lejanas las costumbres locales, igual que le ocurriría a un inglés ignorante incapaz de ver sus propios prejuicios culturales. Nunca atina, ya sea por exceso o por defecto. Swift utiliza a ese narrador para exponer la crueldad ajena, pero también se ridiculiza a sí mismo con su propio relato.

Si cuento una historia desde el punto de vista de un personaje concreto, puede que no me resulte sencillo salir de esa perspectiva. Una obra literaria escrita desde el punto de vista de una rana se arriesga a quedar encerrada en un mundo batracio. Será difícil que se eleve por encima de la conciencia de su narrador. No es que haya muchas ranas que actúen como narrador, pero sí encontramos bastantes niños que desempeñan esa función. Eso puede tener su encanto, como ocurre con nuestro querido narrador adolescente de *El guardián entre el centeno*, aunque también puede tener sus inconvenientes. Ver el mundo desde la perspectiva de un niño puede hacer que esa visión nos parezca de lo más extraña. Es posible que nos sirva para percibir los objetos con una frescura e inmediatez peculiares, algo de lo que Wordsworth es muy consciente. Sin embargo, la manera de ver el mundo de los niños está naturalmente restringida. (Una excepción destacada es el personaje Maisie Farange, de la novela *Lo que Maisie sabía* de Henry James, una niña que parece casi tan omnisciente como su autor). El David Copperfield de Dickens nos cuenta que, cuando era niño, veía a trozos, pero no en conjunto. Resulta irónico, porque ésa es la forma de percibir el mundo más habitual de Dickens. La visión infantil de la realidad puede ser vívida pero fragmentada y, de hecho, eso es precisamente lo que a menudo encontramos en su prosa. Por consiguiente, es peculiarmente apropiado que vea el mundo desde los ojos de un niño con tanta frecuencia. La visión limitada del niño narrador significa que no siempre puede establecer una percepción coherente con la experiencia. Eso conlleva algunas situaciones divertidas o alarmantes. Sin embargo, ello implica, a su vez, que un personaje como Oliver Twist tal vez no comprenda en absoluto el sistema que tanto le hace sufrir. Lo único que quiere es una ayuda inmediata, un impulso con el que empatizamos de forma natural. Aun así, si no

tenemos ni idea de cómo funciona el sistema y de lo que hay que hacer para cambiarlo, muchos más niños verán pasar la inmensa barriga del señor Bumble en busca de más gachas. En esta novela temprana, el mismo Dickens parece incapaz de captar que intervienen más factores que la mera crueldad de algunos individuos o la cuestión de las necesidades básicas. Lo que está en juego es la lógica insensible de toda una sociedad, como el Dickens más tardío acabaría reconociendo. Esto lo investigaremos más tarde en el caso de *Grandes esperanzas*.

Algunos narradores no son de fiar hasta el punto de ser verdaderos embusteros. El narrador de *El asesinato de Roger Ackroyd* de Agatha Christie es, en realidad, el asesino de la historia, pero la autoridad con la que nos cuenta el relato llega a despistarnos. Es habitual que el asesino de una novela negra permanezca oculto, pero en cualquier caso suele ocultarse en la trama. Lo que no es tan habitual es que se esconda tras el acto natural de la narración. Al final de *El tercer policía*, de Flann O'Brien, nos enteramos de que el narrador lleva la mayor parte de la novela muerto, lo que nos deja tan sorprendidos como cuando al final de *Martin el náufrago*, de William Golding, nos enteramos de que Martin, el personaje que nos está contando la historia, muere ahogado en la primera página.

La voz del poema de Andrew Marvell «A su esquiva amada», un hombre aparentemente poseído por el temor a la muerte, insta a su amada a superar el recato para hacer el amor con él antes de que los dos acaben en la tumba. No es que sea exactamente embaucador como narrador, pero sin duda sería prudente que ni la doncella ni el lector se fiaran de sus intenciones. ¿Está realmente consternado por la brevedad de la vida y del amor, o sólo intenta acostarse con ella? ¿Se trata del intento más intelectual de la historia de llevarse a alguien al huerto? ¿El narrador es sincero cuando reflexiona acerca de la mortalidad, o recurre a una artimaña para persuadir a su amada y conseguir así que caiga en los placeres de la carne mientras siga teniendo carne? El poema no nos permite elegir entre esas alternativas. En lugar de eso, hace que todas ellas coexistan en una especie de tensión irónica, juguetona y apremiante al mismo tiempo. Tal vez ni siquiera el narrador sepa hasta qué punto son serias sus intenciones.

Las críticas no se ponen de acuerdo respecto a si Thady Quirk, el narrador de la novela *El castillo de Rackrent*, de Maria Edgeworth, es de fiar o no. Thady es un criado que aparentemente se mantiene fiel a los Rackrent, una familia aristocrática irlandesa, y nos cuenta la historia de sus patronos borrachos y malvados con cierto afecto servil. A lo largo del libro demuestra una tolerancia afable ante los vicios de sus superiores, incluidas manías tan adorables como la de sir Kit Rackrent, que encarceló a su esposa en el dormitorio durante siete años. De este modo, la novela puede leerse como una sátira de la manera como los sirvientes pueden quedar embaucados por la complicidad de sus patronos, una complicidad que interesa más a sus amos que a ellos mismos. En este sentido, la novela es una fábula acerca de la lealtad mal entendida.

Sin embargo, ésta no es la única lectura posible. También podemos ver a Thady como a un campesino irlandés rebelde que oculta con astucia su desafección tras una máscara de servilismo. Tal vez esté trabajando en secreto para derrocar a sus amos y promover de ese modo el viejo sueño gaélico de que el pueblo reclame la tierra. En la novela existen indicios que sugieren una conspiración de ese tipo. Thady comete varios errores y descuidos a su favor que podrían ser más intencionados de lo que parecen. Hacia el final de la historia, su hijo Jason ha conseguido apropiarse de los bienes de los Rackrent, tal vez con la connivencia secreta de su padre. En ese caso, Thady no sólo estaría engañando a sus amos, sino también al lector, que en ningún momento llega a participar en ese secreto. Desde ese punto de vista, es un estereotipo del servilismo y la hipocresía de los campesinos irlandeses, que juran lealtad a sus patronos durante el día y maquinan contra ellos durante la noche. Todavía podemos hacer otra lectura más, según la cual Thady se engaña a sí mismo y no al lector. En un típico acto de autoengaño, cree ser leal a los Rackrent, pero conspira contra ellos de forma inconsciente. Por mucho que gran parte de la narrativa intente disculpar la abominable conducta de los patronos, sin querer vilipendiarlos en el intento. Por consiguiente, hay varias versiones posibles de lo que se propone Thady, y al lector no se le permite decidir entre una de ellas.

Una narración omnisciente en tercera persona es una especie de metalenguaje, lo que significa que, al menos en la ficción realista, no puede ser un objeto de crítica o de comentario dentro de la misma narrativa. Puesto que se trata de la voz de la misma historia, parece imposible cuestionarla. La única manera de que ocurra algo así se da cuando una narrativa se detiene a reflexionar sobre sí misma. Un famoso ejemplo de ello lo encontramos cuando George Eliot demora la historia de Adam Bede para insertar un capítulo en el que reflexiona acerca de determinadas cuestiones del Realismo, sobre la naturaleza del carácter, la representación ficticia de los hombres de los bajos fondos y otros temas por el estilo. Por decirlo de alguna manera, la novela reflexiona sobre la novela. Donde no podemos encontrar un metalenguaje como ése o la voz en *off* del autor es en las novelas que denominamos epistolares, que consisten en cartas que los personajes se escriben entre ellos. Tampoco lo hallamos en la mayor parte de las formas de teatro, donde lo que oímos es el diálogo entre los personajes y no la obra en sí misma. Ben Jonson no puede intervenir para contarnos qué hará con Volpone como Thackeray comenta en *La hoguera de las vanidades* que uno de los personajes más adorables del libro es un imbécil.

Por todo esto puede que nos resulte difícil saber qué puntos de vista respalda una obra y cuáles rechaza. Tomemos como ejemplo el célebre discurso de Porcia acerca de la piedad en *El mercader de Venecia*, de Shakespeare:

> El don de la clemencia no se impone.
> Como la lluvia suave baja del cielo
> a la tierra. Imparte doble bendición,
> pues bendice a quien da y a quien recibe.

Suprema en el poder supremo, sienta
al rey entronizado mejor que la corona.[25]

No es difícil que tanta elocuencia nos acabe convenciendo. Sin embargo, el discurso de Porcia es mucho más interesado de lo que parece. Está decidida a rescatar a uno de su estirpe, el cristiano veneciano Antonio, de las garras de Shylock, un judío odioso. Los cristianos de la ciudad no demuestran precisamente mucha piedad por ese despreciable forastero y lo castigan con severidad cuando pierde el litigio que lo enfrenta a ellos. En ese punto, no obstante, le están rogando a Shylock por medio de Porcia, autoproclamada portavoz, para que exculpe a Antonio, un antisemita visceral. Si quieren que Shylock tenga piedad, es porque no están preparados para garantizarle que se cumplirá justicia. Shylock tiene un documento legal en la mano que afirma que puede cortarle una libra de carne del cuerpo a Antonio; y es que, por bárbaro que pueda parecer el trato, tiene derecho a esa libra de carne por ley. Antonio, además, ha accedido. Incluso lo considera un trato razonable teniendo en cuenta las circunstancias.

Si el apego obstinado de Shylock a la carta de la ley parece legalista, también lo es la treta con la que Porcia lo acaba venciendo: puntualiza que el compromiso le permite arrebatarle carne, pero no sangre. Ningún tribunal actual permitiría una objeción tan extravagante. La ley debe aplicarse de acuerdo con los consensos y no responder a argumentos quisquillosos. En cualquier caso, la piedad no puede forzarse (imponerse), pero la justicia sí, sin duda alguna. Los castigos, por ejemplo, deben ser proporcionales a los delitos. La piedad es una virtud, pero no puede consentirse que llegue a burlar la justicia. Hay varios motivos para sospechar que el asunto va más allá de lo que sugiere la escena del discurso de Porcia. Aun así, puesto que no disponemos de una voz en *off* que nos cuente lo que piensa, nos vemos obligados a hacer nuestras propias conclusiones.

Encontramos un problema parecido en el consejo de Polonio a su hijo Laertes en *Hamlet*, que termina con las tan citadas palabras «Y, sobre todo, sé fiel a ti mismo, / pues de ello se sigue, como el día a la noche, / que no podrás ser falso con nadie». ¿Se trata realmente de un sabio consejo? ¿Qué pasa si eres un estafador nato y decides mantenerte fiel a tu naturaleza? No hay manera de saber lo que Shakespeare pensaba acerca de este consejo paternal. Tiene un cierto aire sentencioso que podría sorprender a algunos lectores por su carácter autoritario. Por otro lado, Polonio en ocasiones suelta sentencias ominosas de dudoso valor. Quizá la obra sólo se burla de él, como hace tan a menudo. O tal vez por un precioso instante se desvía de su prepotencia habitual para hablar con una perspicacia moral genuina. También es posible que Shakespeare no se haya detenido a preguntarse si el consejo le parecía realmente sensato o si, además de sensato, también le parecía erróneo. Tal vez no se le ocurrió la posibilidad del personaje tramposo por naturaleza. No deberíamos temer la posibilidad de imputarle errores al Bardo de Avon. Al fin y al cabo, sus comedias

tampoco es que sean como para troncharse. Digamos que no es habitual tener que interrumpir una representación de *Noche de reyes* porque a alguien le haya dado un ataque de risa descontrolada.

Los narradores omniscientes también pueden ponerse en tela de juicio. Podemos sospechar en ellos ciertas inclinaciones o puntos ciegos. Tomemos, por ejemplo, las relaciones entre determinadas narrativas y sus personajes. Una novela puede idealizar en exceso a uno de sus personajes del mismo modo que puede sesgar la trama en beneficio de un punto de vista concreto. Es posible que las obras de ficción revelen ciertas actitudes con los personajes y acontecimientos que retratan, ya sea de forma implícita o explícita, y el lector puede desear ponerlos en duda. Un crítico astuto comentó en una ocasión que Scobie, el protagonista de *El revés de la trama* de Graham Greene, es a la vez más y menos admirable de lo que parece creer la novela misma. No tenemos por qué creer las palabras de una obra de ficción como si se tratara del Evangelio, por mucho que no tengamos más palabras que la que la obra nos ofrece. Si una novela nos cuenta que su heroína tiene los ojos jaspeados de color verde, difícilmente le llevaremos la contraria. Si además sugiere que es la mujer más malvada que ha existido desde Lucrecia Borgia, tal vez nos apetezca discutirlo con base en lo que nos muestra y no en lo que nos dice sobre ella. Una obra de ficción puede creer que sus personajes tienen la cabeza dura, el corazón blando o el alma podrida, pero también puede equivocarse al respecto. Sin saberlo, puede proporcionarnos las pruebas necesarias contra esas valoraciones.

Hijos y amantes de D. H. Lawrence sirve como ejemplo. La novela en cierto modo critica tácitamente a su protagonista, Paul Morel, pero de todos modos nos ofrece una visión del mundo que se ajusta bastante a la del criticado. Existe una complicidad secreta entre la narrativa y su figura central. De hecho, en ocasiones la historia parece tener un mejor concepto de su héroe del que podamos tener nosotros. Puesto que se nos ofrece una visión del mundo muy próxima a la que tiene Paul, su amante, Miriam, no participa tanto en la historia. Sería interesante saber más acerca de cómo ella ve a Paul, pero no se nos permite acceder a esa información. La narrativa, por decirlo de alguna manera, juega en su contra. Demuestra prejuicios ya en su estructura, como la verdadera Miriam se apresuró a señalar. Lo mismo puede decirse de *El amante de Lady Chatterley*, del mismo Lawrence, que se niega a pasarle el micrófono al despiadado Clifford Chatterley. En lugar de eso, se lo presentan casi siempre desde fuera. Podríamos contrastar este caso con el trato sensible que Tolstói le concede a la no muy apetecible figura de Karenina en *Ana Karenina*. También difiere enormemente de la manera como Lawrence trata a Gerald Crich en *Mujeres enamoradas*. Gerald representa en gran medida lo que al autor le parece abominable, pero de todos modos su realización es soberbia. Nos lo muestra desde dentro, si bien con las limitaciones de la pobre vida interior del personaje. Clifford Chatterley, en

cambio, queda reducido a un estereotipo, de manera que la novela consigue anularlo sin esfuerzo. Además, es discapacitado, y Lawrence no muestra precisamente su faceta más admirable cuando escribe sobre gente que se mueve en silla de ruedas.

Adam Bede de George Eliot permite que el lector acceda hasta cierto punto a la vida interior de Hetty Sorrel, una joven trabajadora que es seducida por el lascivo hacendado local, tiene un hijo ilegítimo fruto de esa relación, mata al bebé y acaba teniendo que ser rescatada de la horca. Buena parte de este drama se nos presenta desde fuera, como si a Hetty le faltara la profundidad necesaria para resultar mínimamente interesante. Funciona más bien como un objeto de compasión que como una figura trágica genuina. Su apellido, Sorrel, recuerda a la palabra *sorrow* («pena»), pero también sirve para denominar un color común del pelaje de los caballos, lo que no resulta tan respetuoso. La narrativa acaba mandando a Hetty al exilio, de manera que queda el camino despejado para que Adam, el héroe de la obra, elija a una esposa bastante más noble que esa lechera con la cabeza hueca. No encontramos esa parcialidad en la mejor novela de Eliot, *Middlemarch*, en la que el narrador se comporta como un moderador sensato en un debate público que se asegura de que todos los personajes puedan hacer oír su voz. Incluso el desalmado Casaubon aparece como una criatura capaz de sentir y de sufrir. Nadie acapara el micrófono en este caso.

El tratamiento que Eliot le concede a Casaubon tiene un paralelismo con el de *Jude el Oscuro*. La novela nos anima a sentir cierta indignación por Phillotson, un personaje serio y convencional con el que está casada la librepensadora Sue Bridehead. Sue le ruega a su marido que la libere, pero justo cuando esperamos que ese ciudadano tan eminente rechace la petición, nos sorprende y accede a liberarla. Lo hace a pesar de lo mucho que le importa lo que opinen los demás y a pesar de sentirse profundamente consternado por perder a la mujer a la que ama. El resultado de esa acción abnegada es que también pierde el empleo como profesor. Parte del rechazo de la novela a la convención consiste en no aprovechar esa figura tan desabrida para presentárnosla como si fuera el coco. En lugar de eso, le permite responder de forma digna y generosa ante la infelicidad de su esposa. Es probable que Lawrence no le hubiera concedido un papel tan magnánimo. Seguramente ni siquiera le habría otorgado vida interior. En este sentido, los personajes de Hardy pueden sorprendernos de un modo que difícilmente lo harían los de Austen o Dickens. De repente pueden saltar por una ventana, casarse con un hombre al que aborrecen físicamente, sentarse en lo alto de un árbol sin moverse durante largos períodos de tiempo, quitarse la ropa interior para rescatar a alguien atrapado en un acantilado, vender a su esposa en una feria siguiendo un antojo o lanzarse a una virtuosa exhibición de esgrima sin ningún motivo aparente. Jude está borracho en un *pub* de Oxford y se dedica a recitar el credo niceno, algo más bien insólito en un lugar como ése. Las novelas de Hardy no se avergüenzan especialmente por la falta de realismo de esos acontecimientos, que en ocasiones incluso parece inadvertida. Permiten con

gusto que haya diferentes formas de ficción, realista y no realista, puesto que ambas conviven dentro de las mismas cubiertas sin que exista ningún intento de que una prime sobre la otra.

La manera como Hardy trata a Tess Durbeyfield en *Tess, la de los d'Urberville* contrasta de un modo revelador con el tratamiento que George Eliot le concede a Hetty Sorrel. Hardy está claramente enamorado de su heroína, de un modo parecido a lo que le sucede a Samuel Richardson con la protagonista de *Clarissa*, y se propone hacerle justicia a esa joven tan maltratada. En este sentido, la narrativa puede verse como una enmienda amorosa para Tess, por la forma tan vil con la que algunos de sus personajes se aprovechan de ella. Intenta presentárnosla como a una mujer íntegra, en lugar de idealizarla como a Angel Clare o de explotar su sensualidad como en el caso de Alec d'Urberville.

Se trata de un esfuerzo generoso, aunque no por ello exento de problemas. Si bien el libro intenta representar a Tess desde el interior, también la convierte en objeto de su propia mirada lujuriosa, de manera que queda expuesta para que el lector pueda verla de ese modo. Como se ha destacado en las críticas, la historia tiene dificultades para centrar la atención en la heroína. Intenta convertirla en transparente, pero se encuentra cambiando de voz o de punto de vista en su esfuerzo por contemplarla con claridad. Hay algo acerca de su sexualidad que rechaza cualquier representación. En momentos críticos de la narrativa, como los de su seducción, la conciencia de Tess resulta inaccesible para el lector. Se resiste a la manera como el narrador (implícitamente masculino) intenta apropiarse de ella. Se superponen visiones opuestas e incluso contradictorias del personaje sin que acaben resolviéndose en un todo coherente. A pesar de los intentos por mostrárnosla, la novela sólo lo consigue cuando desestabiliza la imagen que tenemos de ella. El libro está repleto de imágenes de pinchazos, perforaciones y penetraciones, como si el narrador tuviera la fantasía erótica de poseer plenamente a su protagonista. No obstante, al final ella no queda bien definida.

Novelas enteras pueden tratar un tema concreto con un sesgo considerable. *Tiempos difíciles* de Dickens, por ejemplo, nos presenta una visión tendenciosa de Coketown, la ciudad industrial del norte de Inglaterra en la que se desarrolla la acción. Se nos ofrece una imagen impresionista del lugar, como si alguien del sur de Inglaterra la estuviera contemplando desde un tren. El héroe de la novela es Stephen Blackpool, un trabajador deferente y de moral estricta. Se nos invita a admirar cómo se niega a ceder ante la presión sindical durante una huelga, aunque en realidad Stephen apenas tiene conciencia política. Los motivos que lo alejan de sus compañeros de trabajo son personales, y no de carácter político. Muere solo, y la impresión general es que termina siendo un mártir del fanatismo del trabajo organizado. Sin embargo, su muerte en realidad no tiene ningún significado político en absoluto.

La novela retrata el movimiento sindical como vociferante, sectario y

potencialmente violento. Al hacerlo, desacredita una de las pocas fuerzas de la Gran Bretaña victoriana que desafió las injusticias sociales que tanta indignación despiertan en la novela. La huelga de la ficción está basada en una que sucedió realmente, y Dickens cubrió el acontecimiento de un modo mucho más solidario como periodista que como novelista. De hecho, elogió la templanza que según él demostraron los trabajadores en huelga. *Tiempos difíciles* también supone una ácida caricatura del utilitarismo, una doctrina que dio pie a algunas reformas sociales de vital importancia en la Inglaterra de Dickens. El fundador del movimiento, Jeremy Bentham, se opuso a la criminalización de la homosexualidad, una posición asombrosamente tolerante para la época. El utilitarismo implicaba mucho más que la obsesión por los hechos, que es como el libro lo presenta. Puesto que algunos de los mejores amigos de Dickens eran utilitaristas, cuesta creer que no fuera consciente de esa distorsión.

Una historia puede no adoptar actitud alguna respecto al tema que la ocupa, por mucho que esperemos que así sea. Esto es aplicable a la novela satírica de Evelyn Waugh *Decadencia y caída*, en la que utiliza al héroe, Paul Pennyfeather, como centro de atención de las excentricidades de la alta sociedad inglesa. Puesto que sólo se trata de un punto de contacto con ese mundo, se supone que Pennyfeather no tiene que ser un personaje completo. No es más que una especie de vacío en el núcleo de la novela, tan ligero como sugiere su apellido, que puede traducirse como «pluma de penique». No parece capaz de evaluar en absoluto su propia experiencia. En un soberbio giro de comedia negra, es sentenciado a siete años de trabajos forzados como chivo expiatorio de otra persona que ha cometido delitos de prostitución y tráfico de blancas. Sin embargo, no consigue expresar ni siquiera algo parecido a una protesta ante esa grotesca injusticia.

La vacuidad de Paul es una forma de integración a la alta sociedad superficial que lo rodea. Por consiguiente, no se ve bien reflejado en ese mundo, aunque eso también le sirve a Paul para no criticarlo. El hecho de que su héroe sea poco más que un don nadie forma parte de la rica comedia del libro, aunque también evita que se cuestione la conducta de sus amigotes de clase alta. La actitud de la novela ante esos personajes es escrupulosamente neutral, y ese tratamiento impávido todavía la hace más divertida. Es una especie de equivalente literario de la flema aristocrática, puesto que las ocurrencias más impactantes y surrealistas se cuentan con una indiferencia manifiesta. Sin embargo, ese tono neutral también resulta de lo más adecuado para un escritor como Waugh, un hombre con marcadas simpatías por la clase alta.

La comedia de Waugh funciona en parte porque despoja a la gente de vida interior. Aunque también es posible que sus personajes no tengan demasiada vida interior por despojar. Eso sirve para poner en evidencia su falta de solidez moral, lo que acaba pesando en su contra. No obstante, si realmente son tan vacuos como parecen, resulta difícil ver cómo pueden asumir la responsabilidad de su escandalosa conducta, lo que pesa a su favor. Paradójicamente, lo que más se les critica a esos

zánganos y holgazanes —que apenas tengan personalidad— es al mismo tiempo lo que los hace inmunes a las críticas.

Existen varios sistemas para que una narrativa se decante a favor de sí misma. *Rebelión en la granja* de George Orwell trata de un grupo de animales que se hacen cargo de la granja en la que viven y tratan de dirigirla con resultados desastrosos. Como tal, la novela intenta ser una alegoría del fracaso de la democracia socialista al principio de la Unión Soviética. Aun así, es evidente que los animales son incapaces de dirigir granjas. Resulta difícil firmar cheques o llamar a proveedores cuando tienes cascos o pezuñas en lugar de manos. Es cierto que ése no es el motivo por el que los animales fracasan, pero influye de forma inconsciente en la respuesta de quien lo lee. Así pues, la historia está sesgada desde el principio. La manera como establece las condiciones iniciales contribuye a demostrarlo. La alegoría también podría implicar, sin duda contra las intenciones más bien de izquierdas del autor, que los trabajadores son demasiado estúpidos para ocuparse de sus propios asuntos. Por cierto, el título original del libro (*Animal Farm*) puede interpretarse como una ironía: la combinación de las palabras «*farm*» («granja») y «*animal*» («animal») encaja bien, aunque no en este caso.

Ocurre algo parecido en *El señor de las moscas* de William Golding, que muestra cómo un grupo de chicos atrapados en una isla desierta se vuelven cada vez más salvajes. Entre otras cosas, se supone que ilustra que la civilización no es más que algo meramente superficial. Igual que en *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, nos cuenta que todos llevamos un salvaje bajo la piel, una visión fatalista respecto a cualquier esperanza de progreso social. Basta con hurgar en la piel de un niño para encontrar al salvaje que se esconde dentro. Aun así, elegir a niños como personajes es jugar con las cartas marcadas. Los niños sólo están medio socializados, en el mejor de los casos. Todavía no son capaces de realizar determinadas operaciones complejas, como gobernar sus propias comunidades. De hecho, en ese sentido, algunos de ellos no están mucho más avanzados que los cerdos de Orwell. No resulta sorprendente que el orden social que intentan instaurar en la isla sucumba tan rápido. *El señor de las moscas*, por consiguiente, parte de un planteamiento que facilita el propósito de la novela desde el principio. La manera como defiende su argumentación hace que la posición parezca más plausible de lo que sería en otras circunstancias. Es posible que los hombres y las mujeres sean criaturas corruptas, como el mismo Golding creía; sin embargo, no se puede demostrar esa hipótesis presentando a un grupo de niños asustados que no son capaces de evolucionar hasta un nivel comparable al de la Organización de las Naciones Unidas.

Puede haber discrepancias entre lo que una narrativa muestra y lo que dice realmente. Un ejemplo especialmente flagrante se encuentra en *El paraíso perdido* de John Milton, cuando Adán decide unir su destino al de Eva compartiendo la manzana de la discordia. Por la manera como el poema presenta el incidente, no cabe duda de que el amor que siente por su compañera influye en su decisión:

> […] siento tirar de mí las ataduras
> del orden natural, pues eres carne
> sólida de mi carne; de mis huesos
> el hueso que tomó. Nunca mi estado
> se podrá separar del tuyo propio,
> lo mismo si es feliz que doloroso.[26]

Adán está dispuesto a arriesgar la vida por lealtad a Eva. Sin embargo, cuando por fin muerde la manzana, el tono del verso cambia de forma abrupta:

> Y sin recelo,
> sin duda ni inquietud, con saber pleno,
> rendido a la atracción que Eva le ejerce,
> pues nadie lo engañó, come la fruta.

«Rendido a la atracción que Eva le ejerce» es una distorsión flagrante de la actitud de Adán tal como el mismo poema acaba de retratarla. («Rendido», «*fondly*», aquí significa algo parecido a «estúpidamente»). Reduce su valiente sacrificio a la tentación que supone para él una cara bonita. Cuando Adán coge la manzana, dispuesto a sacrificarse para pasar la vida junto a su amada, el poema abandona de repente toda simpatía por él. En lugar de eso, adopta un tono severo y jurídico. Insiste en que realiza la acción por voluntad propia, sin engañarse, a sabiendas de las catastróficas consecuencias que tendrá. El Milton teólogo releva al Milton humanista, puesto que la doctrina consigue sacarle más jugo al drama.

En la ficción de Daniel Defoe existen conflictos parecidos entre lo que vemos y lo que se nos cuenta. Las novelas de Defoe están fascinadas por el mundo material cotidiano. Lo que encontramos en sus obras es una especie de narrativa pura en la que la pregunta predominante suele ser qué sucederá a continuación. Los acontecimientos son importantes en la medida en que dan pie a otros acontecimientos. Estas narrativas tan inquietas avanzan sin que importe demasiado la intención global. En los relatos de Defoe no hay ninguna conclusión lógica o desenlace natural. Acumulan narrativa sin un objetivo ulterior, del mismo modo que un capitalista acumula beneficios sin cuestionarse por qué. Es como si el deseo de narrar fuera insaciable. En un mundo en el que detenerse es estancarse, sólo se aterriza para despegar de nuevo, y en el caso de Defoe eso es cierto tanto en lo que respecta a su narrativa como a sus personajes. Nada más regresar a casa después de salir de la isla, Robinson Crusoe ya vuelve a salir de viaje para acumular más aventuras, que promete compartir con nosotros en el futuro. Personajes como Moll Flanders avanzan tan deprisa, cambiando un marido por otro y saltando de una forma de delito menor a otra, que parece como si ni siquiera conservaran la misma identidad. Viven de forma más bien irreflexiva, por inercia, tomando las decisiones a bote pronto.

Defoe disfruta claramente con el Realismo per se. Como dijo James Joyce en una

ocasión acerca de sí mismo, tiene mentalidad de tendero. De hecho, la novela inglesa despega en el momento en el que la existencia cotidiana empieza a parecer realmente fascinante. Esto no sucedió con las formas literarias que la precedieron: la tragedia, la epopeya, la elegía, la pastoril, el romance, etc. En este tipo de géneros intervienen deidades, personajes de alcurnia y acontecimientos extraordinarios. No les interesan las prostitutas y los carteristas. Permitir que una furcia como Moll Flanders contara la historia resultaría tan impensable como dejar que se encargara de narrarla una jirafa. No obstante, para un cristiano disidente como Defoe, saborear la vida cotidiana sin más no resulta moralmente aceptable, aunque su ficción se dedique justamente a eso. Se supone que el mundo material apunta hacia el espiritual. No debe tratarse como un fin en sí mismo. En los hechos reales hay que buscar significados morales o religiosos. Por consiguiente, con el estilo de un periodista sensacionalista, Defoe nos asegura que el único objetivo por el que nos cuenta sucesos fabulosos (robos, bigamia, fraude, fornicación, etc.) es para que extraigamos lecciones morales. Sin embargo, es evidente que no es cierto. La historia y la moral no concuerdan en absoluto. Se nos invita a creer que la historia humana está guiada por la Divina Providencia, pero nada podría ser menos plausible. La historia no es más que una sucesión de accidentes impulsada por un egoísmo insaciable que no responde a designios morales. La virtud es para los que se la pueden permitir. Lo que las novelas dicen no encaja con lo que muestran.

D. H. Lawrence se oponía a los escritores que, como comenta en su *Estudio de Thomas Hardy*, «meten los dedos en la sartén». Con eso quería decir que una obra de ficción es un equilibrio de fuerzas con una vida propia misteriosamente autónoma, y que un autor no debía perturbar esa delicada consonancia intentando meter a la fuerza lo que se ha propuesto como objetivo. En su opinión, Tolstói había hecho justamente eso de un modo imperdonable al matar a su espléndida creación: Ana Karenina. Ese autor, al que Lawrence describe como un «Judas», se asustó ante la magnífica vida que había cobrado su heroína y demostró ser un cobarde al deshacerse de ella lanzándola bajo las ruedas de un tren. Los escritores que permitían que sus protagonistas se fueran a pique, a ojos de Lawrence, simplemente «traicionaban a la vida». También decía que para él la tragedia era una especie de mala excusa. De hecho, destaca entre los grandes autores modernistas por su aversión a ella. Los personajes de Lawrence que no pueden realizarse no suelen ser vistos como trágicos. Más bien son apartados de en medio para que los demás puedan perseguir su plenitud sin impedimentos.

Puede que Lawrence se equivoque acerca de Tolstói y la tragedia, pero tiene razón cuando ve que los autores a menudo amañan sus narrativas para que cumplan con los objetivos que se habían fijado. Justo cuando Dorothea Brooke, la heroína del *Middlemarch*, de George Eliot, parece atrapada en un matrimonio sin amor con un viejo pedante, la novela interviene y se lo arrebata de un ataque al corazón letal. La forma moderna de providencia, en otras palabras, se conoce como ficción. *Jane Eyre*

está ansiosa por unir en matrimonio a su heroína y a Rochester, que ya está casado, de manera que decide desplomar un tejado en llamas sobre la esposa demente que tanto le estorba. Si los personajes por sí mismos son reacios a cometer un asesinato, la narrativa se ve obligada a intervenir. Las narrativas son como asesinos a sueldo, preparados para encargarse del trabajo sucio que no se atreven a hacer los personajes. La esposa de David Copperfield, Dora, una mujer inmadura y algo cabeza hueca, es una compañera claramente inadecuada para él, por lo que es normal que no llegue viva al final de la novela. Está tan condenada al fracaso como el típico hombre de negocios que se comporta como un déspota con los demás personajes, y nada más empezar la historia policíaca sabemos que acabará con un cuchillo clavado en la barriga.

Una historia puede intervenir para salvar la situación en el momento más oportuno con la llegada al distrito de un soltero casadero o el descubrimiento de un pariente lejano multimillonario. A las narrativas realistas de ese tipo les corresponde la tarea de recompensar a los virtuosos y darles su merecido a los villanos. Se encargan de rectificar los errores de la realidad. En ocasiones, como sucede en la obra de Henry Fielding, esto se lleva a cabo dándole un sentido irónico al artificio. Una novela puede arreglárselas para dar a entender que en la vida real al héroe probablemente lo habrían colgado; sin embargo, puesto que se trata de ficción, le corresponde una esposa devota y una cantidad de tierras considerable. En el caso de que lo hayamos visto trabajando activamente para conseguir esos objetivos, disminuirá nuestra percepción de la virtud. Se supone que la virtud no consiste en procurar por el bien de uno mismo. Por eso la trama tiene que ser la que trabaje en beneficio del virtuoso. Fielding permite que Tom Jones alcance la felicidad y a la vez nos advierte de que una resolución tan feliz sería atípica en la vida real. En el transcurso de una novela, él mismo comenta que existe una noble doctrina moral según la cual los buenos serán recompensados en este mundo. Una doctrina, añade, que sólo tiene un defecto: que no es cierta.

De un modo parecido, los perversos y los depravados normalmente son derrotados al final de la historia. Sus conspiraciones son desbaratadas, pierden las fortunas y terminan en la cárcel o casados con monstruos. Los pobres reciben gratificaciones mientras que los ricos acaban despedidos y con las manos vacías. Sin embargo, en la vida real, como ya se ha insinuado, los villanos probablemente habrían llegado a jueces o al Senado. Existe un sentido irónico parecido al final de algunas comedias de Shakespeare, que nos hacen saber de manera solapada que las cosas seguramente en la realidad no terminarían de ese modo. *El sueño de una noche de verano* concluye con el matrimonio de las parejas «adecuadas», pero una vez que la obra ya ha puesto en duda la idea de adecuación en relación con la atracción sexual. En cambio, demuestra hasta qué punto alguien puede desear a otra persona y que existe un cierto anarquismo respecto al deseo que constituye una amenaza para cualquier trama bien planificada. La reina de las hadas incluso se enamora de un

asno, y no es la única ocasión que le ocurre algo parecido a un personaje de la realeza. En *La tempestad*, la única manera de que Próspero se reconcilie con sus enemigos es recurriendo a la magia. *Villette*, de Charlotte Brontë, nos proporciona dos finales alternativos: uno cómico y otro trágico. «Aquí tienes tu final feliz, si insistes en tener uno —parece murmurar la novela al lector—, pero no vayas a pensar que ésa es necesariamente la verdad sobre el asunto».

Henry James, que no se amedrentaba ante los finales trágicos, escribió con sarcasmo en *El arte de la ficción* acerca de la «entrega final de premios, pensiones, maridos, esposas, bebés, millones, párrafos añadidos y comentarios entusiastas» que encontramos en las últimas páginas de tantas novelas realistas. El objetivo de esos finales es consolar, mientras que el efecto que buscan muchos desenlaces modernistas es inquietar. Los victorianos creían que una de las funciones del arte era levantar el ánimo del lector. Se consideraba que la melancolía debilitaba la moral. Incluso se veía como un peligro desde el punto de vista político. Un pueblo desanimado sentía desafección. Por ese motivo casi todas las novelas victorianas terminan de un modo positivo. Incluso la obra que más tantea la tragedia absoluta, *Cumbres Borrascosas*, se las arregla para extraer una conclusión más o menos positiva. Estos finales felices en realidad son fantasías, y la fantasía, como dijo Freud, es «una corrección de una realidad insatisfactoria». Sabemos que en el mundo real el reparto de beneficios siempre deja algún deseo pendiente. Mujeres admirables se casan con maridos toscos, banqueros deshonestos evitan la cárcel sin problemas y bebés preciosos nacen en el seno de familias blancas supremacistas. Por consiguiente, un poco de justicia poética nunca viene mal. Tal vez la novela sea uno de los pocos lugares que quedan en los que ese tipo de justicia es posible. Una idea no muy consoladora, por cierto.

En un ensayo sobre Henry James de sus *Notas de vida y letras*, Joseph Conrad habla de los desenlaces de ficción convencionales como «soluciones basadas en recompensas y castigos, en amores correspondidos, fortunas, piernas rotas o muertes abruptas». «Estas soluciones —añade— son legítimas en la medida en que satisfacen nuestro deseo de conclusión, un anhelo que surge del corazón y que supera al que podamos sentir por todos los panes y peces del mundo. Tal vez el único deseo verdadero de la humanidad, y que como tal surge durante las horas de ocio, sea disfrutar del reposo». Esas ansias de conclusión, esa duda constante expresada con un «¿qué pasará al final?», mantiene nuestras ganas de leer. Es uno de los motivos por los que quedamos embelesados con las novelas de suspense, de misterio y de terror gótico. Poco después de que Conrad escribiera esas palabras, Sigmund Freud le pondría nombre a ese anhelo de conclusión: la pulsión de muerte.

Y aunque nos apetece satisfacer la curiosidad que sentimos, también recelamos de esa conclusión. Si los placeres del desenlace llegan demasiado pronto, arruinan el deleite del suspense. Esperamos obtener por fin una cierta seguridad, pero también deseamos posponerla. Necesitamos una gratificación, pero también disfrutamos de la ansiedad que provoca la ignorancia. A menos que se saque una conclusión temporal,

no puede haber historia. Es su ausencia lo que sigue alimentando la narrativa. Sin embargo, anhelamos recuperarla, como si se tratara de un cachorro perdido o del Jardín del Edén. Cuando el narrador de *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad conoce a la desconsolada amante de Kurtz al final del relato, le cuenta una mentira piadosa. De algún modo, la historia trata a esa amante como si formara parte del público convencional que espera un final feliz. Aun así, el mismo Conrad sospecha no sólo que los finales pocas veces son felices, sino también que de ningún modo son definitivos.

Ya hemos visto que las historias son posibles porque de un modo u otro se perturba el orden inicial. Una serpiente avanza furtivamente por el Jardín del Edén, un forastero llega a la ciudad, don Quijote se pone en camino, Lovelace se enamora de Clarissa, Tom Jones es expulsado de la mansión campestre de su patrón, lord Jim da un salto fatídico y Josef K es arrestado por un delito indescriptible. En muchas novelas realistas, el objetivo del desenlace es restaurar ese orden, tal vez añadiendo riqueza a la situación. El pecado original tiene como consecuencia un estado de conflicto y caos, pero éste finalmente quedará redimido. Igual que la expulsión del Edén, se trata de una *felix culpa* o culpa venturosa, puesto que sin ella no habría historia. Por consiguiente, el lector se consuela y se anima. Se le asegura que existe una lógica implícita en la realidad y que la tarea de la novela es sacarla a la luz. Todos formamos parte de una trama formidable, y la buena noticia es que esta trama tiene un desenlace cómico.

A ese respecto, es útil pensar en la narrativa como una especie de estrategia que, como tal, moviliza ciertos recursos y hace uso de ciertas técnicas para conseguir unos objetivos determinados. Un buen número de novelas realistas pueden verse como estrategias de resolución de conflictos. Crean problemas por sí mismas y luego intentan resolverlos. Un ser humano que haga algo parecido seguramente es carne de psiquiatra, pero en el caso de la ficción realista eso es justo lo que esperamos encontrar. Si tiene que haber suspense narrativo, no obstante, las dificultades no deben disiparse con demasiada rapidez. Emma Woodhouse tiene que terminar en los brazos del señor Knightley, pero no en el segundo párrafo. Puede que al resolver un tipo de problemas las obras literarias sólo consigan crear otro conflicto con el que deberá lidiarse a continuación. Las obras literarias modernistas y posmodernistas en general tienden a interesarse menos por las soluciones. Su objetivo consiste más bien en sacar a la luz determinados problemas. No suelen acabar con estafadores colgados de farolas cabeza abajo o con varios matrimonios dichosos. Y en este sentido, puede decirse que son más realistas que la mayoría de las obras realistas.

Para el Realismo clásico, el mundo está moldeado de acuerdo con la historia. En muchas obras de ficción modernista, en cambio, no existe ningún orden aparte del que nosotros mismos construyamos. Y puesto que ese orden es arbitrario, también lo

son el inicio y el desenlace de la ficción. No hay orígenes de carácter divino ni finales naturales, lo que equivale a decir que las partes intermedias tampoco responden a la lógica. Lo que una persona puede considerar como final puede servirle a otra como inicio. Puede empezarse o terminarse donde se desee. Los finales y orígenes no son inherentes al mundo. Somos nosotros y no el mundo quienes llevamos la voz cantante a ese respecto. No obstante, empecemos por donde empecemos, podemos estar seguros de que ya habrán sucedido muchas cosas. Y terminemos donde terminemos, sucederán muchas cosas a pesar de nuestra voluntad.

Por consiguiente, algunas obras modernistas son escépticas respecto a la idea general de narrativa. La narrativa sugiere que existe una cierta proporción de causas y efectos. En ocasiones (aunque no siempre) está relacionada con la fe en el progreso, el poder de la razón y el avance de la humanidad. No resulta demasiado fantasioso afirmar que la narrativa de ese tipo quedó de algún modo destrozada en los campos de batalla de la Primera Guerra Mundial, un acontecimiento que no contribuyó precisamente a consolidar la fe en la razón humana. Fue más o menos durante esos años cuando se escribieron las grandes obras modernistas, desde *Ulises* y «La tierra baldía» hasta *Los cisnes salvajes de Coole*, de Yeats, y *Mujeres enamoradas*, de Lawrence. Para la mentalidad modernista, la realidad no evoluciona de un modo ordenado. El acontecimiento A puede tener como consecuencia el B, pero también el C, el D, el E y un número incontable de acontecimientos más. Además es el producto de innumerables factores. ¿A quién le corresponde decidir cuál de esos argumentos debe tener preferencia? Mientras que el Realismo ve el mundo como un despliegue, el Modernismo tiende a verlo como un texto. La palabra «texto», en este punto, está algo relacionada con la palabra «textil», y significa que se ha podido tejer algo a partir de un gran número de hilos sueltos entrelazados. En este sentido, la realidad no es tanto un desarrollo lógico como una red enmarañada en la que cada componente está relacionado con los demás de un modo intricado. En una red como ésa no podemos esperar encontrar un centro ni una base sobre la que se establezca. No se detecta dónde empieza ni dónde termina. No hay un acontecimiento A y otro Z. El proceso puede desenmarañarse sin parar y se despliega de forma indefinida. En el principio era el Verbo, como reza el Evangelio de San Juan; pero una palabra sólo es una palabra por sus relaciones con las demás. Por consiguiente, para que la primera palabra sea una palabra, tiene que haber ya, al menos, otra palabra, lo que equivale a afirmar que no hubo ninguna primera palabra. Así pues, si tiene sentido hablar del nacimiento del lenguaje, como ya dijo el antropólogo Claude Lévi-Strauss, debió de nacer «de golpe».

Por tanto, la idea de narrativa entra en crisis. Para el Modernismo, saber dónde empieza algo, en el caso de que eso sea posible, no nos permite saber la verdad al respecto. Asumir ese hecho equivale a ser culpable de lo que se ha llamado «falacia genética». No hay ninguna narrativa superior, simplemente un montón de mininarrativas, cada una con su verdad parcial. Hasta el aspecto más humilde de la

realidad puede contarse desde varios puntos de vista, y no todos son compatibles entre sí. Resulta imposible saber qué detalle insignificante de una historia puede resultar trascendental al final, del mismo modo que para los biólogos es difícil saber qué forma de vida modesta puede evolucionar hasta el punto de llegar a convertirse en algo excepcional. Si hace miles de millones de años alguien hubiera contemplado un insignificante molusco baboso y ensimismado, ¿habría podido predecir que acabaría naciendo Tom Cruise? Las historias intentan imponer algún tipo de diseño a este mundo tan enredado, pero en el intento sólo consiguen simplificarlo y empobrecerlo. Narrar es falsificar. De hecho, incluso podría afirmarse que escribir es falsificar. Escribir, al fin y a cabo, es un proceso que se va desarrollando con el tiempo y, en ese sentido, se asemeja a la narrativa. La única obra literaria auténtica, pues, sería la que fuera consciente de esa falsificación e intentara contarnos su relato teniéndola en cuenta.

Eso equivale a decir que todas las narrativas tienen que ser irónicas. Deben relatar sin perder de vista sus limitaciones en ningún momento. De algún modo deben incorporar lo que no saben a lo que saben. Los límites de la historia deben formar parte de la historia. Ése es un motivo por el que algunos de los narradores de Conrad, o el de *El buen soldado* de Ford Madox Ford, intentan por todos los medios reconocer sus propios puntos ciegos. Es como si no pudieran acercarse a la verdad más que confesando lo inevitable de su ignorancia. Las narrativas deben encontrar la manera de sugerir que hay muchas versiones del tema en cuestión, además de la que nos presentan como propia. Si no quieren parecer falsamente absolutas, tienen que señalar su propia arbitrariedad. Samuel Beckett en ocasiones empieza con un relato que supone un gran desafío para abortarlo enseguida y, a continuación, sustituirlo por otro igualmente descabellado.

En otras palabras, la narrativa moderna ha perdido esa especie de necesidad que había tenido en la época en la que los poetas relataban los orígenes míticos de la tribu o cantaban las victorias militares. Hoy en día, contar una historia se ha convertido en algo arbitrario, gratuito. No se fundamenta en la realidad, como sucedía cuando se relataban los orígenes de la tribu o la historia de una nación. Por consiguiente, las historias deben sustentarse por sí mismas. No pueden apelar a ninguna autoridad que no sea la suya propia, a diferencia de los autores del Génesis y *La divina comedia*. Esto proporciona al narrador mucho más margen de maniobra. Aunque se trata de un tipo de libertad negativo. Vivimos en un mundo en el que no hay nada que no pueda narrarse, pero en el que, al mismo tiempo, tampoco hay nada que deba ser narrado.

Existen narrativas que tienen límites estrictos pero que no parecen conscientes de ello. La novela *Mary Barton*, de Elizabeth Gaskell, es un buen ejemplo de ello. Su protagonista masculino, John Barton, es un obrero andrajoso del Mánchester victoriano que se convierte en militante político. Al hacerlo, no obstante, parece desaparecer más allá del horizonte de la historia, o al menos más allá de la posibilidad de comprenderla. Podemos notar cómo merodea por sus límites, pero ya

no lo vemos de frente. La novela incluso parece no saber muy bien qué tipo de activista es, si es cartista, comunista u alguna otra cosa. Y si ni siquiera el libro lo sabe, entonces nadie lo sabrá. Barton ha entrado en un mundo oscuro donde la historia en la que aparece, con sus ideas políticas más convencionales, no es capaz de seguir al personaje. Esto es relevante en la medida en que Gaskell originalmente pretendía titular la novela con el nombre del protagonista, pero cambió de opinión y le puso el nombre de su hija Mary, que no gozaba de tan mala reputación.

Desde la aparición del Modernismo, pues, cada vez resulta más difícil contar un relato sin más, por simple que sea. Veamos el caso de Joseph Conrad, que, como antiguo marinero, es famoso por su habilidad para contar buenas historias. *El corazón de las tinieblas* es, entre otras cosas, una historia policíaca fascinante. Sin embargo, a medida que se desarrolla la fábula, empieza a desdibujarse, a disolverse y a desmoronarse por los bordes. La historia se cuenta con un estilo que llega a concretarlo todo de forma vívida, pero al mismo tiempo mantiene una cierta aura neblinosa que tanto detalle meticuloso no consigue disipar del todo. Parece que Marlow, el protagonista, no se las arregla muy bien. Mientras remonta el curso del río hacia el centro de África, profundiza también en sí mismo y se adentra en una especie de reino atemporal en el que se encuentran los mitos y el subconsciente. Así pues, el viaje lo lleva a avanzar más hacia dentro que hacia delante. Al mismo tiempo, mientras se aleja de la civilización navegando en dirección a lo que consideramos el mundo salvaje, viaja también hacia un pasado primitivo. Abrirse paso por el corazón de África implica volver a los orígenes primitivos de la humanidad. Por eso la narrativa avanza y retrocede al mismo tiempo. El progreso es una mera ilusión. En la historia no hay esperanza. Adaptando las palabras del Stephen Dedalus de Joyce, la historia es una pesadilla de la que el Modernismo intenta despertar. Si la narrativa de Conrad tiene problemas, en parte es porque la fe decimonónica en el progreso —esa ascensión continua de lo salvaje a lo civilizado— se acaba de llevar una paliza tremenda.

Por eso no nos sorprende que Kurtz, la figura monstruosamente depravada que Marlow ha salido a buscar, acudiera a África como «el emisario de la piedad, la ciencia, el progreso, y el diablo sabe de cuántas cosas más».[27] (En el original nos faltaría un artículo, sería de esperar que la frase fuera «*and the devil knows what else*», pero el inglés no era el idioma nativo de Conrad y su prosa en ocasiones nos lo recuerda). Kurtz, un funcionario colonial que llegó a África como un auténtico defensor del progreso y la ilustración, ha degenerado hasta convertirse en un hombre que ejecuta ciertos «rituales indescriptibles» y otras abominaciones secretas. Había llegado para ilustrar a los habitantes del Congo Belga, pero después de un tiempo lo que quiere es exterminarlos. Así pues, el progresista regresa a lo primitivo en el contenido de la historia, además de hacerlo en su forma.

Ni la historia ni la narrativa parecen ir ya a ninguna parte. El Leopold Bloom de Joyce se levanta, se distrae por Dublín sin un objetivo marcado y regresa a casa. La

concepción lineal de la historia da paso a otra más bien cíclica. Las historias siempre intentan capturar verdades que suelen ser esquivas. Contar una historia equivale a tratar de moldear el vacío. Resulta tan vano como labrar el océano. En *El corazón de las tinieblas*, Marlow nos cuenta la historia literalmente a oscuras, sin saber muy bien si alguien lo escucha mientras está en cuclillas sobre la cubierta del barco, por la noche. Como ya hemos visto, las últimas palabras que nos dice son mentira. George Eliot y Thomas Hardy están convencidos de que la verdad se puede narrar de forma esencial, mientras que Conrad y Woolf no comparten esa creencia. Para ellos, la verdad no permite representación alguna. Podemos mostrarla, pero no afirmarla. Tal vez Kurtz la ha visto por un momento y se ha asustado, pero eso no podemos embutirlo en la camisa de fuerza que puede llegar a ser una historia. Hay un corazón de tinieblas en el centro de cualquier ficción.

Es posible que Marlow sea capaz de recitar su relato sólo porque no ha conseguido llegar a la verdad y porque se ha dado cuenta de que nunca lo conseguirá. Si una obra de ficción lograra pronunciar la última palabra acerca de la condición humana, no le quedaría nada más que decir. Simplemente se iría apagando hasta desaparecer en el silencio absoluto. Moriría a causa de la verdad que habría presentado. «¿No son nuestras vidas demasiado breves —pregunta Marlow— para esa palabrería, a través de la cual expresamos todos nuestros titubeos, que es por supuesto nuestra única y perdurable intención?».[28] Lo que mantiene la narrativa en movimiento es precisamente el hecho de que sea del todo imposible. La verdad que persiguen las historias (modernistas) se encuentra más allá de los límites del lenguaje; sin embargo, se niegan a perder la esperanza al respecto, y es precisamente esa negación lo que mantiene viva la narración. Siempre estamos más cerca cuando no estamos quietos. En *El corazón de las tinieblas*, Marlow habla de viajar hasta «el lugar más lejano al que pude llegar navegando y el punto culminante de mi experiencia». La única cuestión es si, habiendo llegado a ese extremo tan inhóspito, mantendremos el valor que demuestra Kurtz para asomarse al borde y contemplar el abismo. Kurtz ha viajado más allá del lenguaje, y la narrativa ha llegado hasta una realidad obscena que se encuentra más allá de sus fronteras; la historia nos presenta esto como una especie de triunfo espeluznante. Ha mirado a Medusa a los ojos sin inmutarse, y eso tal vez sea un logro más admirable que las ansiadas virtudes propias de la clase media de los barrios residenciales. Es un caso modernista típico, tan audaz como peligroso.

Al menos eso es lo que Marlow piensa acerca de Kurtz, un hombre que apenas aparece en el libro. Sin embargo, también podría ser un error idealizarlo. El mismo Conrad quizá tenga otra opinión al respecto. Algunas de sus otras obras, como *Lord Jim* y *Nostromo*, trocean la historia por un lado y luego por otro, avanzan y retroceden en el tiempo y confían en lo que alguien cuenta sobre lo que otro dice acerca de lo que otro más ha relatado.

Algo de todo esto recuerda a una de las mejores obras maestras cómicas inglesas,

La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy, de Laurence Stern, un autor del siglo XVIII. Embrollar la narración que uno mismo cuenta no es una práctica que se limite al Modernismo. En realidad, la novela de Sterne es una narrativa acerca de la imposibilidad de narrar, al menos de forma realista. Sterne descubre que el Realismo, desde un punto de vista estricto, escapa a nuestras capacidades. Ninguna obra escrita puede limitarse a contar algo tal cual es. Todo lo que llamamos Realismo, a la hora de la verdad, es una versión sesgada y editada de la realidad. Si no es posible que exista un relato «completo» acerca de una mancha diminuta en la uña de una persona, no hablemos ya de una vida humana entera. La novela realista pretende reflejar la existencia tal como es, con todo detalle; sin embargo, se supone que moldea ese material informe para conseguir una narrativa bien torneada. Y esos dos objetivos son incompatibles. Cualquier historia debe seleccionar, modificar y excluir, por lo que no conseguirá ofrecernos la pura verdad. Si intentara hacerlo, tendría que prolongarse sin fin. Una cosa llevaría a la otra y ésa a otra más en una serie de digresiones sin fin. Y eso es exactamente lo que ocurre en *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*.

Para Sterne, seleccionar y excluir es una manera de engañar al lector (o al menos eso finge). El diseño narrativo es un engaño. Por eso Tristram, el narrador del libro, se propone contarnos todo lo que pueda acerca de su nacimiento y de cómo creció. El resultado de este gesto en apariencia tan sencillo de leer es que la narrativa enseguida queda atascada y deja completamente desconcertado al lector. Sospechamos que lo que parece de lectura fácil puede esconder una travesura secreta. En el intento de contárnoslo todo acerca de sí mismo remontándose hasta el momento de su concepción, Tristram embrolla una masa de texto tan poco manejable que nos arriesgamos a acabar absolutamente despistados. Lo gracioso es cómo la iniciativa se convierte en su propia ruina. No pasa mucho tiempo antes de que empecemos a sospechar que el héroe no está bien de la cabeza y nos sintamos arrastrados más o menos en la misma dirección.

El Realismo parece ofrecernos el mundo desaliñado, lo que puede resultar tan encantador como inquietante, aunque en realidad no es así. Si un teléfono suena en una novela realista o en una obra de teatro naturalista, casi seguro que formará parte de la trama en lugar de tratarse de alguien que se ha equivocado de número. Las obras realistas eligen el tipo de personajes, acontecimientos y situaciones que permiten estructurar su visión moral. No obstante, para ocultar esa selección y preservar así ese aire de realidad, normalmente nos ofrecen muchos detalles bastante aleatorios. Puede que nos cuenten que una neurocirujana que aparece sólo un momento tiene las manos enormes y peludas en lugar de tenerlas, como tal vez sería de esperar, finas y delicadas, y eso no irá en perjuicio de la narrativa. El detalle es absolutamente arbitrario. Su única función es dar cierta sensación de realidad. La heroína de una novela realista puede llamar un taxi de color granate, mientras que una novela experimental tal vez nos lo presente granate en una página, sin color alguno en otra y

con un conductor de mazapán en otra más. Con ello demostraría deliberadamente que no se trata de una novela realista. Dejaría a la vista lo que la novela realista se propone ocultarnos. Éste, en efecto, es el objetivo de *La vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*. Nada más aparecer como forma literaria en Gran Bretaña, la novela como formato quedó maliciosamente deconstruida.

Tristram se propone escribir su autobiografía; pero, si no quiere engañar al lector, no puede dejarse nada, y el resultado es que su historia no llega a pasar de la primera infancia. Tras completar dos volúmenes de la obra de considerable tamaño, todavía no ha llegado a nacer. Nueve volúmenes después, ni siquiera sabemos qué aspecto tiene. Para relatar la historia de su vida, siempre tiene que ir de aquí para allá en el tiempo, dar la vuelta y aclarar algo o dejar una parte de la narrativa en espera mientras se ocupa de otro fragmento. Su historia, comenta, «es digresiva, y también progresiva, y es ambas cosas a la vez».[29] También tiene que mantenerse atento a lo que podríamos llamar la línea de tiempo del lector, lo que nos obliga a leer más rápido o más despacio, según el caso. En un sentido estricto, el héroe tendría que dejar de vivir para poder escribir, de lo contrario nunca sería capaz de ponerse al día. Cuanto más escriba, más tendrá que escribir, puesto que también habrá vivido más, entretanto. Si quisiera ser exhaustivo, además debería incluir en su biografía el acto de escribir esa biografía.

Mientras Tristram sigue garabateando con afán, la novela se le va de las manos. Atascos narrativos, partes que quedan colgadas, personajes que se quedan en el umbral de la narración durante varios capítulos, detalles que empiezan a desovar sin control y dan paso a otros, un prefacio y una dedicatoria fuera de lugar… y el autor amenaza con hundirse sin dejar rastro bajo una pila de texto potencialmente infinita. Narrar es una empresa absurda. Es un intento de plasmar de forma secuencial una realidad que no es secuencial en absoluto. Por consiguiente, es lenguaje en estado puro. Decir una cosa necesariamente implica excluir otra, incluso en el caso de *Finnegans Wake*. El medio con el que Tristram intenta capturar la verdad de su identidad —palabras— tan sólo consigue ocultarla.

En ocasiones se hacen afirmaciones grandilocuentes respecto a la narrativa. Desde un punto de vista histórico, podríamos remontarnos muy atrás. Contar historias puede parecernos algo tan antiguo como la humanidad misma. A veces se dice que hablamos, pensamos, amamos, soñamos y actuamos de forma narrativa. Eso es cierto en un sentido, puesto que todos somos criaturas del tiempo. Sin embargo, no todos los hombres y las mujeres experimentan su existencia de ese modo. Algunos ven sus vidas como una historia coherente, pero hay otros que no. Lo mismo puede aplicarse a las diferentes culturas. Esto recuerda un viejo chiste: «Mi vida tiene unos cuantos personajes maravillosos, pero no consigo entender la trama». La tan trillada metáfora de la vida como viaje lleva implícito un objetivo y una continuidad que no todo el mundo encuentra revelador. ¿Adónde cree que va la gente, exactamente? Una vida puede tener sentido sin objetivo, igual que una obra de arte. ¿Cuál es el objetivo de

tener hijos o de llevar medias de color rosa chillón? Las obras de ficción como *La vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, *El corazón de las tinieblas*, *Ulises* y *La señora Dalloway* pueden servir para liberarnos de contemplar la vida humana como si tuviera un objetivo concreto, que se desarrolla siguiendo una lógica y resulta rigurosamente coherente. Como tal, pueden ayudarnos a disfrutarla más.

¿Qué hay, pues, de la diferencia entre narrativa y trama? Las novelas de Agatha Christie ofrecen una manera de distinguir entre los dos conceptos. Las de misterio se basan casi por completo en la trama. Elimina de forma implacable otras características de la narrativa —ambientación, diálogos, atmósfera, simbolismo, descripción, reflexión, caracterización en profundidad, etc.—, hasta que queda poco más que los huesos de la acción. En este sentido, difieren de la ficción detectivesca de Dorothy L. Sayers, P. D. James, Ruth Rendell e Ian Rankin, autores que integran sus tramas en un contexto narrativo mucho más rico.

Por consiguiente, la trama forma parte de la narrativa, pero llega a agotarla. En términos generales utilizamos ese término para referirnos a la acción más importante de una historia. Indica la manera en la que se interconectan los personajes, acontecimientos y situaciones. La trama es la lógica o la dinámica interna de la narrativa. Para la *Poética* de Aristóteles, representa «la combinación de los hechos».[30] Un resumen de ello es lo que solemos decir cuando alguien nos pregunta de qué va una historia. La trama de *Sonrisas y lágrimas* incluye la huida de los nazis de la familia Von Trapp, pero no los gorjeos de Julie Andrews en lo alto de una montaña ni sus incisivos ligeramente prominentes. El asesinato de Banquo forma parte de la trama de *Macbeth*, pero no el discurso «mañana, y mañana, y mañana…».

Existen muchas narrativas sin trama, como *Esperando a Godot*, «Treinta días tiene noviembre» o el *Retrato del artista adolescente*, de Joyce. También existen narrativas que pueden o no contener trama, en el sentido de que no estamos seguros de si una acción es relevante o no. A veces es el caso de las novelas de Franz Kafka. También encontramos este fenómeno de vez en cuando en Henry James. Los paranoicos y partidarios de las teorías conspirativas tienen tendencia a detectar tramas donde no las hay. Otorgan más importancia de la necesaria a detalles sueltos y hechos arbitrarios y encuentran en ellos signos de alguna narrativa oculta de forma siniestra. Es lo mismo que hace Otelo con el pañuelo de Desdémona, que malinterpreta como una señal de su infidelidad sexual. Esto también sucede en *El libro de la risa y del olvido* de Milan Kundera, quien vivió durante unos años bajo un régimen comunista de Europa del Este. Puesto que esos regímenes espían constantemente a sus ciudadanos, siempre en busca del más mínimo indicio de disidencia, pueden considerarse paranoicos. Y como dicen los paranoicos, nada de lo que pasa ocurre por accidente. Todo debe tener alguna importancia de mal presagio. En la historia de Kundera, un personaje vomita en el centro de la Praga comunista y otro se le acerca y

lo mira. «Le acompaño en el sentimiento»,[31] le murmura con compasión.

4

Interpretación

Una de las cosas que queremos decir cuando calificamos un escrito de «literario» es que no está ligado a un contexto concreto. Es cierto que todas las obras literarias nacen a partir de unas condiciones determinadas. Las novelas de Jane Austen surgen del mundo aristocrático rural inglés del siglo XVIII y principios del siguiente, mientras que *El paraíso perdido* tiene su telón de fondo en la guerra civil inglesa y sus consecuencias. Si bien esas obras surgen de los contextos mencionados, sus significados no están confinados a esos contextos. Pensemos en la diferencia entre un poema y el manual de montaje de una lámpara de mesa: el manual sólo tiene sentido en una situación práctica específica. A menos que vayamos muy cortos de inspiración, en general no recurriríamos a un manual como ése para reflexionar acerca del misterio del nacimiento o la fragilidad del ser humano. Un poema, en cambio, sigue teniendo significado fuera de su contexto original, si bien puede ser modificado según el lugar o el tiempo. Igual que un bebé, se separa de su autor en cuanto llega al mundo. Todas las obras literarias quedan huérfanas al nacer. Más o menos como nuestros padres, que dejan de gobernar nuestras vidas a medida que crecemos, el poeta tampoco puede determinar las situaciones en las que se leerá su obra o el sentido que le daremos.

Las que llamamos obras literarias difieren en este sentido de las señales de tráfico y los billetes de autobús. Son especialmente transportables, nos las podemos llevar de un lado a otro, una característica que sí comparten con los billetes de autobús. Sin embargo, su significado no depende tanto de las circunstancias en las que surgieron, sino que su objetivo queda inherentemente abierto, motivo por el que pueden ser interpretadas de muchas maneras. También es el motivo por el que prestamos más atención a cómo utilizan el lenguaje que en el caso de los billetes de autobús. No consideramos el lenguaje utilizado desde el punto de vista práctico, sino que asumimos que tiene valor por sí mismo.

Eso no ocurre siempre con el lenguaje cotidiano. Un grito de pánico como «¡Hombre al agua!» no suele ser ambiguo. Normalmente no lo utilizamos para jugar con las palabras. Si oímos ese grito mientras estamos en un barco, seguramente no nos pararemos a pensar en la posible sinalefa que une la última letra de la palabra «hombre» y la primera de la contracción «al», ni en los dos golpes de voz que coinciden con las unidades semánticas de la expresión. Tampoco nos detendremos a descifrar su significado simbólico. No interpretaremos la palabra «hombre» como la humanidad en general ni la frase entera como una sugerencia de que ha caído en desgracia. Podemos hacerlo si el hombre que ha caído al agua es nuestro enemigo mortal y somos conscientes de que una vez finalizado el análisis ya lo habrán

devorado los tiburones. Si no es ése el caso, seguramente no nos exprimiremos los sesos pensando lo que pueden significar esas palabras. Su significado nos lo proporciona el entorno. Y seguiría siendo así incluso si el grito fuera una broma. Si no estamos en el mar, el grito podría no tener sentido, pero el chapoteo del motor de la embarcación no deja lugar a dudas. En la mayoría de los escenarios prácticos, no existen muchas interpretaciones posibles, puesto que la interpretación la determina el mismo escenario. O al menos la situación queda reducida a un abanico de posibilidades tan limitado que somos capaces de descifrarlo enseguida. Cuando veo un rótulo de salida sobre la puerta de una tienda, sé por el contexto que significa «Salga por aquí cuando quiera marcharse», y no «¡Váyase!». De lo contrario, esas tiendas siempre estarían vacías. La palabra es más descriptiva que imperativa. Cuando leo «una tableta, tres veces al día» en la caja de aspirinas, interpreto que la aclaración va dirigida a mí y no a las doscientas personas que viven en mi bloque. Un conductor que lanza señales con las luces largas me puede advertir de un peligro o instarme a acelerar. Y a pesar de todo esa ambigüedad potencialmente fatal no provoca muchos accidentes como sería de esperar, puesto que el significado suele quedar claro a partir de la situación.

El problema de las historias o los poemas, no obstante, es que no se perciben en relación con ningún contexto práctico. Es cierto que a partir de palabras como «poema», «novela», «épico», «comedia», etc., sabemos qué podemos esperar; también sabemos que la presentación, la publicidad y la promoción de una obra literaria, así como las críticas que recibe, tienen un papel importante para determinar cómo será recibida. Más allá de esos signos vitales, no obstante, la obra nos llega con poca información de contexto. Lo que suele ocurrir es que va creando su propio escenario sobre la marcha. A partir de lo que nos cuenta, tenemos que imaginar un fondo que le dé sentido. De hecho, no paramos de crear esos marcos de interpretación mientras leemos, la mayor parte del tiempo de forma inconsciente. Cuando leemos el verso de Shakespeare «¡Adiós! Tú sabes bien que lo que vales es más de lo que puedo permitirme»,[32] pensamos para nuestros adentros: «Ah, seguramente está hablando con su amada» y nos parece que están rompiendo. «Vale más de lo que puede permitirse, ¿eh? Tal vez lo que ocurre es que ella es algo manirrota». Sin embargo, no hay nada más allá de esas palabras que nos lo indique; en cambio, sí existe algo tras un grito como «¡Fuego!», puesto que una serie de indicios nos permiten interpretarlo. (El pelo en llamas de la persona que ha proferido el grito, por ejemplo). Y eso convierte la tarea de determinar el sentido de una obra literaria en algo bastante más arduo.

Si las obras literarias fueran meros reportajes históricos, podríamos decidir qué significan mediante la reconstrucción de las situaciones históricas que las han motivado. Pero claramente no es el caso. La relación con las condiciones de su origen es más distendida. *Moby Dick* no es un tratado filosófico acerca de la industria ballenera estadounidense. La novela aprovecha ese contexto para imaginar un mundo

de fantasía, pero la importancia de ese mundo no se limita a ese contexto. Eso no sugiere necesariamente que el libro esté desconectado de la situación histórica en la que ocurre la acción de manera que su atractivo sea natural. Puede haber civilizaciones que no comprendan gran cosa. A ciertos grupos de gente de un futuro lejano podría parecerles ininteligible o extremadamente tedioso. Podrían considerar increíblemente aburrido el relato de la amputación de una pierna por parte de una ballena blanca gigantesca. ¿A una civilización futura podrían parecerle igualmente tediosos e ininteligibles los ensayos de Horacio o de Montaigne? Tal vez ya vivimos ese futuro; al menos hasta cierto punto.

No sabemos si la obra de Melville es de interés universal porque no hemos llegado al final de la historia, a pesar de los esfuerzos de algunos de nuestros líderes políticos. Como tampoco hemos consultado a un dinka o un tuareg sobre el asunto. Sabemos, no obstante, que llamar *Moby Dick* a la novela significa, entre otras cosas, que se intenta decir algo acerca de lo que en términos generales podríamos llamar asuntos «morales». No me refiero a códigos éticos o prohibiciones religiosas, sino a cuestiones de sentimientos, acciones e ideas humanas. *Moby Dick* intenta contarnos algo acerca de la culpa, el mal, el deseo y la psicosis, y no sólo sobre grasa de ballena y arpones o los Estados Unidos del siglo XIX.

De hecho, a eso nos referimos cuando hablamos de «ficción». Su rasgo principal no es ser una obra escrita que no atiende a la veracidad. *A sangre fría*, de Truman Capote; *La canción del verdugo*, de Norman Mailer; *Las cenizas de Ángela*, de Frank McCourt… todas esas obras se nos presentan como ciertas, pero traducen esas verdades a una especie de ficción imaginativa. Las obras de ficción pueden estar repletas de información fáctica. Incluso podría gobernarse una granja a partir de lo que se nos cuenta en las *Geórgicas* acerca de la agricultura, aunque quién sabe cuánto duraría. Sin embargo, hay textos que denominamos literarios que no están escritos principalmente para contarnos hechos. En lugar de eso, al lector se le invita a «imaginar» esos hechos, en el sentido de construir un mundo imaginario a partir de ellos. Por consiguiente, una obra puede ser cierta e imaginada, fáctica y ficticia, al mismo tiempo. La idea de cruzar un trozo de mar para ir de Londres a París pertenece al mundo ficticio de *Historia de dos ciudades* de Dickens, pero no deja de ser información. Es como si esa información quedara «ficcionalizada» por la novela. Opera en un contexto en el que no es importante si es cierta o falsa. Lo que importa es cómo se comporta dentro de la lógica imaginativa de la obra. Existe una diferencia entre ser fiel a la información y ser fiel a la vida. Decir que Hamlet es muy cierto no implica que en realidad fuera un príncipe danés el que estaba loco, fingía estar loco o ambas cosas a la vez, y trataba a su novia de un modo abominable.

Las obras de ficción pueden contar que Dallas no está en el mismo país que San Petersburgo, o que un óculo es la parte central de una voluta. Pueden hacer referencia a información con la que casi todo el mundo está familiarizado y contarnos por enésima vez que un setón es un cordel de material absorbente que se introduce bajo la

piel y cuyos extremos se dejan fuera para facilitar el drenaje de fluidos o evitar infecciones. Lo que convierte esas obras en ficticias es que esa información no se ofrece por su propio valor, como en un tratado médico o de cualquier otro tipo. Se utiliza para contribuir a ofrecer un punto de vista determinado. Las obras de ficción, por consiguiente, pueden modificar la información real para cumplir ese propósito. Por decirlo de alguna manera, se parecen más a los discursos de los políticos que a una previsión meteorológica. Cuando falsifican fragmentos de realidad, asumimos que lo hacen por motivos artísticos. Si un escritor insiste en escribir «Buckingham», como el nombre del palacio real, con F en lugar de B, seguramente asumiremos que el cambio tiene algún significado político y no es un mero error de analfabeto. A un autor no lo acusaremos de ser un completo ignorante porque sus personajes del siglo XII se pasen el día discutiendo acerca de los Smith. Es posible que el escritor no tenga ni idea de historia y en realidad crea que los Smith ya existían en el siglo XII, o que Morrissey es un genio superlativo hasta el punto de ser atemporal. Sin embargo, cuando encontramos cosas así en una obra de ficción, tendemos a conceder el beneficio de la duda a la hipótesis de que la distorsión es deliberada. Eso resulta muy práctico para los poetas y los novelistas. La literatura, como un monarca absoluto entre sus cortesanos más aduladores, es la única situación en la que no nos equivocamos jamás.

Una novela realista presenta personajes y acontecimientos que parecen existir con independencia de sí mismos. Sin embargo, sabemos que se trata de una ilusión y que la obra está imaginando ese mundo sobre la marcha. Ése es un motivo por el que algunos teóricos sostienen que las obras literarias sólo aluden a sí mismas. Nunca existió un Ahab ni un Joe Christmas. Incluso si descubriéramos que existe un Harry Potter en la vida real y que actualmente es un adicto a la heroína reconocido que vive en un piso ocupado de Ámsterdam, eso no cambiaría la lectura de sus novelas. Podría ser que en algún momento hubiera existido un detective llamado Sherlock Holmes y que, sin saberlo Conan Doyle, todos los hechos plasmados en las historias de Holmes hubieran sucedido hasta el último detalle. Sin embargo, las historias no tratarían acerca de él, sino que seguirían siendo ficticias.

La ficcionalidad es uno de los motivos por los que las obras literarias tienden a ser más ambiguas que las que no son literarias. Puesto que están exentas de contexto práctico, disponemos de menos pistas para determinar lo que quieren decir, de manera que las expresiones, los acontecimientos o los personajes se prestan a diferentes lecturas. Aunque también es posible que los escritores caigan de manera inconsciente en la ambigüedad, o que la busquen deliberadamente para enriquecer sus obras. Entre esas ambigüedades destacan los dobles sentidos de carácter sexual. Uno de los sonetos de Shakespeare empieza con los versos «Cuando ella jura ser pura verdad, le creo, aunque yo sé que yace y miente».[33] Además del significado más evidente, esto también podría implicar «Cuando mi amor jura ser virgen (pura), yo le creo, aunque sé que mantiene relaciones sexuales (yace y miente)». En *Clarissa*, de

Richardson, se nos dice que Lovelace, quien además de ser un gran escritor de cartas parece gozar de un apetito sexual voraz, «lleva siempre la pluma entre las manos cuando se retira a la alcoba». Sin duda alguna, Richardson era consciente del doble sentido de la frase. Lo mismo puede decirse de Dickens en el caso de *Nicholas Nickleby*, una novela que en cierto punto nos muestra a la recatada Mary Graham sentada junto a su amado Tom Pinch frente al órgano que éste tiene en una iglesia rural:

«Ella tocó su órgano, y desde ese momento luminoso, hasta ese viejo compañero de sus horas más felices, por más incapaz que él lo hubiera creído de elevarse, inauguró una existencia nueva y deificada».[34] Sólo quien sea muy benévolo o directamente ingenuo creerá que esa ambigüedad no es intencionada. Cuando Jane Eyre percibe con callada satisfacción lo robustas y suaves que son las manos del señor Rochester, sus palabras tal vez tengan una implicación menos inocente, aunque también podría ser inconsciente. Eso difícilmente sea cierto en el caso de uno de los personajes de Henry James, a la que llama Fanny Assingham.[35]

Hay obras literarias que se resisten más que otras a las interpretaciones. Del mismo modo que la civilización se vuelve cada vez más compleja y fragmentaria, la experiencia humana la acompaña en esa evolución y, con ella, su medio literario: la lengua. La ficción de las últimas obras de Henry James tiene un estilo tan enrevesado que en una ocasión fue descrito como más propenso a masticar que a morder. Se escribió un ensayo crítico entero acerca del primer párrafo de su novela *Los embajadores* para intentar descifrar qué demonios sucedía. El siguiente pasaje de *Las alas de la paloma* no es ni mucho menos el ejemplo más tortuoso de su estilo más tardío:

> No se trataba, de ninguna manera, de que ella pareciese acusar a su amiga de falta de imaginación en sus gastos; le echaba en cara no tener conciencia del temor del ahorro, no tener la certidumbre o en todo caso el hábito de sentirse dependiente de los otros. En tales momentos, cuando todo Wigmore Street, por ejemplo, daba la impresión de susurrar a su alrededor y la pálida joven contemplaba a los distintos susurradores —generalmente indiscriminados, como ingleses individuales, ciudadanos ingleses, partes de un todo y tal vez aún intrínsecamente parecidos—, en tales momentos en especial, Kate sentía la inmensa dicha de la libertad de Milly.[36]

Como vemos, está a años luz de Dan Brown. Como muchas otras obras modernistas, la prosa de James no se permite fluir fácilmente. Supone un reto para la cultura del consumo instantáneo. El lector se ve obligado a descifrar el significado. Es como si el lector y el autor se convirtieran en cocreadores de la obra, puesto que el lector queda atrapado por los recovecos de la sintaxis y lucha por arrebatarle el significado al autor. James siente la necesidad de retorcer la sintaxis para formar una telaraña con la que intenta atrapar hasta el más mínimo matiz de experiencia, hasta el más mínimo parpadeo de conciencia.

Esta sutileza extrema es uno de los muchos motivos por los que las obras modernistas pueden ser oscuras y, por consiguiente, difíciles de interpretar. Marcel Proust, cuya prosa suele destacar por su lucidez, era capaz de construir oraciones que se extendían durante media página, repletas de callejones laberínticos y de senderos sintácticos que empujaban el significado a través de un pasaje tortuoso de cerradas curvas gramaticales. *Ulises* termina con una frase sin puntuación que no se cuenta en líneas, sino en páginas: aproximadamente unas sesenta, todas salpicadas de obscenidades. Es como si la opacidad y la complejidad de la existencia moderna se infiltraran en la forma de las obras literarias en lugar de limitarse a afectar a su contenido.

El contraste con la ficción realista es claro. En muchas obras realistas el lenguaje está concebido para que parezca lo más transparente posible y ceda el significado que encierra sin demasiada resistencia. De este modo crea el efecto de presentar la realidad en bruto. Podemos comparar el extracto de James a este respecto con el típico pasaje de *Moll Flanders*, de Daniel Defoe:

> Permanecí casi cinco semanas en cama; y aunque la violencia de la fiebre paró al cabo de veinte días, se repitió varias veces más. Los médicos dijeron que no podían ayudarme, y que lo único que se podía hacer era esperar a que la naturaleza y la enfermedad luchasen. Cinco semanas después me encontraba mejor, pero tan débil y cambiada, y tan poco recuperada aún, que los médicos temieron que terminase por consumirme.[37]

A este tipo de lenguaje le falta espesor y textura. Se utiliza como un mero instrumento. No lo percibimos como valorado en tanto que medio. La prosa de Defoe es eminentemente de consumo, no presta la más mínima atención a sí misma. El estilo de James, en cambio, nos refriega por las narices el hecho de que cualquier cosa que sucede en una obra literaria sucede también en términos lingüísticos. Las separaciones tempestuosas y los ataques de nervios trágicos no son más que una sucesión de marcas negras sobre el papel. De vez en cuando, ese lenguaje puede eclipsarse modestamente a sí mismo, como sucede en el caso de Defoe. Pasando desapercibido, puede crear el efecto de darnos acceso directo a lo que trata. Parece prescindir de artificios o convenciones, pero no es más que una ilusión. El pasaje de Defoe no está «más próximo a la realidad» que el de James. No hay fragmentos de lenguaje más próximos a la realidad que otros. La relación entre el lenguaje y la realidad no es espacial. También es cierto que la prosa de Defoe funciona por medio de convenciones como, digamos, el «Lycidas» de Milton. Lo que ocurre es que simplemente estamos más familiarizados con esas convenciones y por tanto no somos conscientes de su presencia.

Ya que tratamos el tema del Realismo, debemos destacar algo al respecto. Cuando describimos una obra como realista, no queremos decir que esté más cerca de la realidad que la literatura no realista de un modo absoluto. Lo que decimos es que se ajusta a lo que las personas de una determinada época y lugar tienden a considerar como realidad. Imaginemos que encontramos un escrito de una cultura antigua que

parece especialmente preocupada por la longitud de las tibias de sus personajes. Podríamos llegar a la conclusión de que se trata de un ejercicio de fantasía estrafalaria e innovadora. Luego podríamos toparnos con una crónica histórica de la misma cultura y darnos cuenta de que la longitud de la tibia era lo que determinaba el lugar que ocupaban los individuos en el orden jerárquico. Los que tenían las tibias largas eran proscritos al desierto y obligados a comer estiércol, mientras que los que tenían una distancia mínima entre la rodilla y el tobillo contaban con excelentes posibilidades de ser elegidos reyes. En ese caso, nos veríamos obligados a reconsiderar el primer texto como realista.

Si un visitante de Alfa Centauri tuviera acceso a una historia de la humanidad completa, con sus guerras, sus hambrunas, genocidios y masacres, podría llegar a la conclusión de que se trata de un texto escandalosamente surrealista. Hay un montón de sucesos en la historia de la humanidad que resultan absolutamente increíbles. La concesión del Premio Nobel de la Paz a un político que bombardeó ilegalmente Camboya es un mero ejemplo de ello. Para el pensamiento psicoanalítico, los sueños y las fantasías nos acercan más a la verdad sobre nosotros mismos que lo que vivimos durante la vigilia. Sin embargo, si esos sueños y fantasías tuvieran que plasmarse en forma de ficción, probablemente no consideraríamos el resultado como una obra realista. En cualquier caso, existen muy pocas obras puramente realistas. Muchos textos presuntamente realistas contienen algunos rasgos de lo más improbables. En *El corazón de las tinieblas* de Conrad se nos cuenta que el rostro de una mujer «tenía un feroz y trágico aspecto en el que se mezclaban un enorme pesar y un sordo dolor con el temor hacia alguna decisión a medio formular que luchaba por abrirse paso».[38] Esa expresión facial imposible sólo existe a nivel de lenguaje. Dudo que ni siquiera la actriz de más talento fuera capaz de parecer feroz, trágica, apesadumbrada, herida, temerosa y decidida al mismo tiempo. Un Oscar se quedaría corto para premiar una actuación semejante.

Si *Finnegans Wake* de Joyce rechaza cualquier interpretación, en parte es porque está escrita en varios idiomas distintos a la vez. Se decía que un compatriota de Joyce, J. M. Synge, era el único hombre capaz de escribir en inglés e irlandés al mismo tiempo. Como todas las obras de Joyce, *Finnegans Wake* revela una confianza profunda en el poder de las palabras, pero eso no es aplicable al Modernismo en general. El Modernismo deja que las palabras se diviertan, aunque normalmente no es porque se deposite mucha fe en ellas. En realidad tiende más a desconfiar del lenguaje, como sucede en las obras de T. S. Eliot y Samuel Beckett. ¿De verdad puede capturar la inmediatez de la experiencia humana o permitirnos atisbar la verdad absoluta? Para que así sea, debe espesarse y dislocarse, hacerse más intricado y alusivo, y ése es el motivo por el que algunas obras modernistas son tan difíciles de descifrar. El lenguaje en su estado cotidiano nos llega deteriorado y carece de autenticidad; sólo mediante la aplicación de cierta violencia adquiere la elasticidad necesaria que le permite reflejar nuestra experiencia. Es a partir de este período que

heredamos los clichés grandilocuentes que reflejan tantas actitudes del siglo XX en el lenguaje: «Se ha roto la comunicación», «las palabras no bastan», «el silencio es más elocuente que las palabras», «si fuera capaz de contártelo, ya lo sabrías». En el cine moderno, especialmente en Francia, frases como ésas las pronuncian dos personas tendidas en una cama, mientras se miran a los ojos de forma conmovedora, y suelen ir puntuadas con silencios insoportablemente largos.

Ahora podemos pasar a algunos de los aspectos interpretativos a los que me he referido al inicio del libro. Veamos el siguiente texto literario, bien conocidos:

Baa baa black sheep,	Bee, bee, oveja negra,
Have you any wool?	me preguntaba si llevas lana.
Yes, sir, yes, sir,	Sí señor, sí señor,
Three bags full.	tres bolsas bien colmadas.
One for the master	Una para mi amo,
And one for the dame,	otra para la dama
And one for the little boy	y otra para el chico
Who lives down the lane.	que vive en el camino.

No hay duda de que no es precisamente la obra literaria más sutil jamás escrita. Digamos que hay investigaciones de la condición humana más minuciosas que ésta. Aun así, el poema plantea varias preguntas inquietantes. Para empezar, ¿quién recita el primer verso? ¿Se trata de un narrador omnisciente o de un personaje con el que dialoga la oveja? ¿Y por qué dice «Bee, bee, oveja negra, me pregunto si llevas lana» en lugar de «Disculpe, señor (o señora) oveja negra, ¿tiene usted lana?», una pregunta más educada y directa. ¿La pregunta del orador es puramente académica? ¿Quiere saber cuánta lana tiene la oveja por pura curiosidad o entra en juego algún motivo menos desinteresado?

Es lógico conjeturar que el orador plantea la pregunta porque quiere quedarse con parte de la lana. En ese caso, la manera en la que se dirige al animal («Bee, bee, oveja negra») es de lo más extraña. Es posible que «Bee, bee» sea el nombre de la oveja y que quien dice el verso sólo intente ser educado. Tal vez intente ser educado porque quiere obtener algo de la criatura. «Bee, bee, oveja negra» puede ser el mismo tipo de construcción que «Enrique, oveja negra», o «Emilia, oveja negra» (en el original inglés el género del animal es indeterminado). Pero eso seguramente no es plausible. «Bee, bee» es un nombre extraño para una oveja. Más que el nombre de la oveja, suena como si fuera el ruido que hace. (Aunque en este punto surgen problemas de traducción. Casi seguro que en japonés o en coreano no se dice «bee, bee». Quizá las ovejas de las granjas de la reina tienen una pronunciación exquisita y dicen «boee boee»).

¿Es posible que el orador en realidad esté imitando al animal sin tapujos y añada

un balido satírico cada vez que se dirige a él, como diciendo «Muu muu, vaca» o «Guau guau, perrito»? En tal caso, no hay duda de que demuestra muy poco tacto. Burlarse de la manera de hablar de alguien es lo mejor que podemos hacer si queremos que se enfade con nosotros. Este orador, por tanto, no sólo es maleducado, sino que además es bastante obtuso. No se da cuenta de que insultar a la oveja a la cara no le interesa en absoluto. Se le nota que es *ovejófobo* y asume una actitud de superioridad odiosa respecto a nuestros colegas ovinos. Tal vez ha caído en uno de esos vulgares estereotipos y considera a las ovejas demasiado tontas para que les importe que se burlen de ellas de ese modo.

Si es así, es evidente que se ha equivocado. Porque el insulto no pasa inadvertido. «Sí —responde la oveja—. En efecto, tengo lana; tres bolsas bien colmadas, de hecho. Una para mi amo, otra para la dama y otra para el chico que vive en el camino. Pero para ti no, idiota insolente». Las últimas palabras quedan implícitas en la respuesta, por supuesto. Pronunciarlas abiertamente debilitaría la imagen tan astutamente calculada de amable cooperación que adopta la oveja. Responde a la pregunta del orador sin reparos, sin escatimar palabras, pero seguramente a quien le ha hecho la pregunta no le gustará nada la respuesta. En parte, lo que hace el animal es confundir deliberadamente la pregunta por una de carácter académico. Se muestra astuta cuando finge no comprender el significado implícito en la pregunta «¿Me das un poco de lana?». Es como si le preguntáramos a alguien por la calle «¿Tiene hora?», y nos respondiera «Claro» y siguiera andando como si nada. Ha respondido a la pregunta, pero no ha inferido correctamente su propósito. En este sentido, el poema ilustra un aspecto vital de la comunicación humana, es decir, el papel de la inferencia y la implicación. Preguntarle a un invitado «¿Te apetece una taza de café?» indica tu predisposición a servírsela. Imaginemos que nos lo preguntan a nosotros y luego no nos sirven el café, que se tratara de una pregunta meramente académica, en la línea de «¿Cuántas modistas había en Gales durante el siglo XVI?» o «¿Cómo estás?». Por cierto, la pregunta «¿Cómo estás?» no es una invitación a relatar tu historial médico reciente con todo lujo de detalles escabrosos.

Una versión alternativa del poema reza «Pero no para el niño que vive al final del camino». (Si a alguien le interesan las diferencias culturales, debe saber que hay formas alternativas de cantarla. La versión británica varía ligeramente de la estadounidense). Tal vez el chico que vive al final del camino es el orador del que hablábamos antes, lo cual sería una manera sarcástica e indirecta de decirle que no se llevará nada de lana. El rechazo está reforzado de un modo sádico por el hecho de que la oveja nos haya contado que tiene tres bolsas llenas, por lo que en principio podríamos pensar que una de ellas va destinada al chico. Tal vez la oveja ya conoce el nombre del orador, pero se niega en redondo a pronunciarlo como venganza por aquellos balidos ofensivos. O tal vez el chico no es la misma persona que plantea las preguntas, en cuyo caso es desconcertante que la oveja lo mencione. Parece como si nos diera algo más que la información estrictamente necesaria. La oveja quizá se

limita a demostrar su poder de concederle o negarle la lana, como si se tratara de una advertencia ominosa a quien le hace las preguntas. Tal vez sea su manera de retomar ventaja tras la falta de respeto inicial. Sin duda estamos frente a una cierta lucha de poder.

¿Qué falla en ese análisis, aparte de su absoluta improbabilidad? El hecho de que sólo se fije en el contenido y no en la forma, por supuesto. También debemos tener en cuenta la ligereza y economía del verso, la manera en la que se resiste a cualquier exuberancia o exceso. En el original inglés, todas las palabras del poema excepto tres son monosílabos. El lenguaje, sin evocar imágenes, apunta a un estilo realista para transmitir el mensaje con transparencia. El esquema métrico es simple y, de hecho, todavía lo es más el patrón rítmico, que contiene una rima asonante («*dame*» y «*lane*»). Puede leerse cada verso como si tuviera dos sílabas tónicas (aunque ésa no es la única manera de analizarlo), lo que restringe las posibilidades de variación que puede efectuar la voz que lo lee. En cambio, un pentámetro yámbico como «¿Deberé compararte a un día de verano?»[39] resulta lo suficientemente flexible como para pronunciarse de varias maneras. Un actor puede elegir en función de en qué quiera hacer hincapié, del mismo modo que puede escoger la cadencia, el tono, el volumen y la entonación que prefiera. Los cinco golpes de voz de la métrica original («*Shall I compare thee to a summer's day?*») proporcionan un fondo estable sobre el que pueden ejecutarse improvisaciones de la voz. Quien recite el verso con los golpes de voz que acabo de marcar difícilmente reciba una ovación clamorosa del público.

En cambio, el esquema métrico de «Bee, bee, oveja negra» determina cómo debe recitarse el verso de manera más rigurosa. Deja menos margen para que el rapsoda imprima su «personalidad». Sucede un poco como el contraste entre un baile folclórico y la manera que tenemos de mover el esqueleto en una discoteca. Y es que los golpes de voz del poema son tan regulares y enfáticos que suena más como un canto o un ritual que como una conversación. Aun así, podría recurrirse al tono para aplicar el tipo de interpretación que acabo de describir a grandes rasgos. Podría empezar con una carcajada satírica («Bee, bee»), seguir con una pregunta indirecta e imperiosa («Me pregunto si tienes lana») y finalmente dejar que la oveja recite sus versos de un modo elaborado y cortés, en un tono bajo y moderadamente agresivo.

Parte del efecto que produce el poema se basa en el contraste entre su forma y su contenido. La forma es simple e ingenua: es una canción infantil que reduce el lenguaje a una serie de constataciones breves. Su lucidez sugiere un mundo en el que las cosas no son ambiguas, sino claras y explícitas. Sin embargo, esto no se confirma en el contenido del poema, como ya hemos visto. Su superficie transparente oculta una serie de conflictos, tensiones, manipulaciones y equívocos. Esos personajes tal vez no tengan cabida en la última obra de Henry James, pero su discurso está repleto de ambigüedades e insinuaciones. Por debajo del texto encontramos un complejo subtexto de poder, malicia, dominación y falsa deferencia. Pocas obras podrían ser más profundamente políticas. Al lado de «Bee, bee, oveja negra», *El capital* de Marx

parece *Mary Poppins*.

¿Alguien podría llegar a creer todo lo que acabo de exponer? Me cuesta imaginarlo. La lectura que he ofrecido de la obra es demasiado ridícula incluso para sopesarla por un momento. Aparte de ser rocambolesca, pasa por alto la cuestión del género. Las canciones de cuna pertenecen a un género o tipo de literatura y, como cualquier otro género, obedecen a unas reglas y convenciones propias. Una de ellas es que esos versos se supone que no significan gran cosa. Sería un error tratarlos como si fueran el *Fausto* de Goethe o los *Sonetos a Orfeo* de Rilke. Son canciones ritualizadas, no diagnósticos de la condición humana. Las canciones de cuna son cánticos comunitarios, fantasías y formas de juego verbal. En ocasiones consisten en una serie de imágenes que parecen bastante arbitrarias y que no se espera que tengan demasiada coherencia narrativa.

Hay algo extrañamente intrascendente en los argumentos que presentan (pensemos en «El cocherito leré», «Que llueva, que llueva» o «Cinco lobitos»), como si fueran fragmentos que no acabamos de recordar bien de narrativas más extensas que se han perdido en los confines del tiempo. «Cucú, cucú, cantaba la rana» es un conjunto de imágenes crípticas propio de Eliot que no llega a formar una narrativa unificada. Leer estos poemas como si fueran *Casa desolada* o *La duquesa de Malfi* sería un error tan grande como intentar comparar a Paul McCartney con Mozart. Simplemente son formatos distintos. Los poemas de este tipo están llenos de adivinanzas sencillas y de referencias escondidas. «Humpty Dumpty», por ejemplo, considera importante mencionar que los caballos del rey no pudieron rehacer un huevo roto, a pesar de que no existan registros históricos que prueben que algún caballo haya podido hacer algo semejante.

No obstante, todo esto no responde a la pregunta de si este poema puede leerse como he propuesto. Debemos darnos cuenta de que esto no equivale a preguntarnos si se compuso para que se leyera de este modo. Casi seguro que no. De todos modos, podemos elegir interpretar una obra escrita de una forma inesperada. Puede que haya tipos realmente raros a los que el manual de montaje de una lámpara de mesa les parezca poético hasta un punto fascinante, por las descripciones de los enchufes y cables, y que se dediquen a leerlos con avidez hasta altas horas de la madrugada. Incluso puede que ese tipo de manuales hayan provocado más de un divorcio. Sin embargo, es poco probable que quien los escribió previera una aplicación semejante. La cuestión, pues, es por qué «Bee, bee, oveja negra» no puede significar lo que yo he sugerido que significa. ¿Por qué leerlo de ese modo resulta ilícito, si realmente lo es?

Por supuesto, no podemos apelar al significado que quiso darle el autor, porque no tenemos ni idea de quién fue. Incluso si lo supiéramos, eso tampoco respondería a la pregunta. Los autores pueden ofrecer sus propias versiones acerca del significado de sus obras y tal vez nos suenen incluso más absurdas que la que yo he conjeturado para «Bee, bee, oveja negra». T. S. Eliot, por ejemplo, en una ocasión describió «La

tierra baldía» como una obra de quejidos rítmicos. El único problema que supone ese comentario es que a todas luces es falso. Thomas Hardy a menudo negaba tener un punto de vista concreto acerca de los temas de controversia que presentaba en sus obras de ficción. Cuando a Robert Browning le preguntaron el significado de uno de sus poemas más oscuros, se dice que respondió: «Cuando escribí este poema, Dios y Robert Browning sabían lo que significaba. Ahora, sólo Dios lo sabe». Si Sylvia Plath hubiera confesado que su poesía en realidad trataba de coleccionar relojes antiguos, probablemente nos veríamos obligados a llegar a la conclusión de que estaba equivocada. Algunos escritores consideran que sus obras son ejemplos de gran solemnidad cuando en realidad, sin querer, resultan de lo más cómicos. Veremos uno de estos autores al final del último capítulo. Otro ejemplo es el Libro de Jonás, que probablemente no pretendía ser divertido, pero resulta brillante por su comicidad, al parecer sin ser consciente de ello.

Puede que los autores hayan olvidado hace mucho el significado que intentaron darle a un poema o una historia. En cualquier caso, las obras literarias no significan sólo una cosa. Son capaces de generar amplios repertorios de significados, algunos de los cuales incluso varían a medida que cambia la historia, y puede que no todos respondan a una intención consciente. Buena parte de lo que he expuesto acerca de los textos literarios en el primer capítulo sin duda habría sido recibido con sorpresa por parte de sus creadores. Flann O'Brien probablemente no se dio cuenta de que el párrafo inicial de *El tercer policía* podía leerse como una insinuación de que John Divney era tan zoquete como para perder el tiempo convirtiendo una barra de hierro en un bombín de bicicleta con la única intención de utilizarla para matar al viejo Mathers. E. M. Forster también podría haberse sorprendido al saber que cada una de las cuatro primeras frases de *Pasaje a la India* contienen más o menos tres golpes de voz. Es poco probable que Robert Lowell pudiera haber detallado cómo interactúan la métrica y la sintaxis en los primeros versos de «El cementerio cuáquero de Nantucket». Cuando Yeats escribió sobre una «terrible belleza» en su poema «Pascua de 1916», la expresión podría haber sido tanto una referencia a su amada Maud Gonne como al alzamiento militar que tuvo lugar en Dublín, pero es probable que él no se haya dado cuenta de ello.

Tras la creencia de que el autor es quien tiene la clave del significado de una obra, hay una concepción concreta de la literatura. Se trata de la doctrina literaria de la expresión propia, muy favorecida por algunos cursos de escritura creativa. Según esta teoría, una obra literaria es la expresión sincera de una experiencia que el autor ha vivido y desea compartir con los demás. Se trata de una idea bastante reciente que surgió a partir del Romanticismo. Sin duda habría sorprendido a Homero, Dante y Chaucer. Alexander Pope la habría encontrado desconcertante, mientras que Ezra Pound y T. S. Eliot la habrían rechazado con desprecio. No queda claro cuál es la experiencia personal que el autor de la *Ilíada* intentaba compartir con nosotros.

La idea de la literatura como forma de expresión propia es errónea en varios

sentidos bastante obvios, más aún sí nos la tomamos demasiado literalmente. Por lo que sabemos, a Shakespeare nunca lo abandonaron en una isla mágica, por mucho que la lectura de *La tempestad* pueda dar esa impresión. Incluso si hubiera pasado una temporada comiendo cocos y fabricándose una balsa, eso no habría mejorado necesariamente su última obra. El novelista Lawrence Durrell pasó un tiempo en Alejandría, pero algunos lectores de *El cuarteto de Alejandría* tal vez habrían preferido que no. Cuando Shakespeare escribe a su amor en sus sonetos, es posible que en ese momento no tuviera amante. Sin duda para él debía de ser muy distinto haberla tenido o no, pero para nosotros no es importante.

La experiencia personal es algo que no debería obsesionarnos. Los que aspiran a convertirse en escritores a menudo reciben como consejo que recurran a su propia experiencia para inspirarse, pero ¿cómo podrían no hacerlo? Sólo pueden escribir acerca de lo que conocen, pero el conocimiento no tiene por qué surgir de la experiencia. Sófocles escribe sobre su propia experiencia en *Edipo rey*, aunque es poco probable que fuera un parricida ciego, exiliado e incestuoso. Se puede tener experiencia en glotonería sin ser un glotón. Se puede captar el concepto de glotonería, debatir la idea con otras personas, leer relatos en los que aparezcan glotones que estallan después de devorar una tarta de cerdo de más y dejan las paredes hechas unos zorros y todo eso. No hay ningún motivo por el que un célibe no pueda dar con un retrato más sensible de la sexualidad humana que el de un libertino que se haya casado tres veces. Un escritor puede no tener más experiencia que la del acto de escribir. Tal vez los sentimientos agonizantes que registre sean absolutamente ficticios. Puede que nunca haya tenido una tortuga llamada John Henry Newman, o que no haya vagado desconcertado y sangrando por los callejones de Tánger. También podría darse el caso de que se tambaleara sangrando por Tánger cada tres días pero escribiera sobre ello de un modo tan poco convincente que sospecháramos que no es así. No tiene demasiado sentido fijarse en lo que hay detrás de un poema para ver si el poeta realmente se sentía como dice que se sentía, a menos que esté declarando su amor apasionado por su secretaria y resulte que tú eres su esposa. Pensar que la experiencia de un poema es algo que está «detrás» no es la mejor manera de plantearlo; no se trata de algo que el poeta tenga y luego se esfuerce por convertir en palabras. ¿Cuál es la experiencia que hay «detrás» de las palabras «Tú, aún desencantada novia de la tranquilidad»?[40] ¿Podemos identificarla sin limitarnos a repetir esas palabras? El lenguaje en poesía es una realidad en sí misma, no un mero vehículo para llegar a algo distinto. La experiencia que importa es la que proporciona el propio poema. Los sentimientos e ideas relevantes son los que van ligados a esas palabras, no algo separable de ellas. Los malos actores arruinan la buena poesía imponiendo sus sentimientos en magníficas demostraciones emocionales sin darse cuenta de que los sentimientos de algún modo están presentes en el mismo lenguaje.

Por otro lado, ¿un autor tiene que ser sincero? Resulta que la sinceridad no es un concepto que tenga demasiado sentido en la discusión crítica. De hecho, a veces

tampoco tiene sentido en la vida real. No justificaremos a Atila, rey de los hunos, destacando el hecho de que sus actos fueran sinceros. ¿Qué significaría decir que Jane Austen fue sincera cuando retrató al odioso señor Collins, o que Alexander Pope fue sincero cuando escribió «Pues los locos corren donde los ángeles no se aventuran»? Podemos hablar de escritos vacuos viscerales, grandilocuentes o intensamente conmovedores, histriónicos o llenos de odio. Pero eso no equivale a hablar de un autor en esos términos. Un escritor puede esforzarse en ser sincero y escribir una obra de arte que suene de lo más falsa. No se puede ser absolutamente sincero con palabras absurdas o completamente vacías. No se puede decir algo como «Te quiero como a una patata frita girando sobre la nariz en la axila de un triángulo isósceles» y sentirlo con pasión. En esta frase no hay nada que pueda sentirse, con pasión ni sin ella. Lo mejor que podríais hacer por mí en ese caso sería acompañarme a la consulta de un psiquiatra.

¿Samuel Beckett es sincero cuando retrata la humanidad de ese modo tan sombrío? ¿Se trata de una cuestión de expresión propia, en su caso? ¿No es posible que el Beckett de la vida real fuera un tipo jovial e ingenuo que esperaba la inminente llegada de un paraíso terrenal? Luego resulta que no, que sabemos que no era así. En la vida real, Beckett fue un personaje bastante más taciturno, aunque también sabía disfrutar de una copa, un chiste y un rato en compañía agradable. Y es posible que de vez en cuando sus amigos se troncharan de risa y le suplicaran entre lágrimas que parara de una vez. También podría haber creído que la humanidad se dirigía hacia un futuro gratificante y glorioso. Tal vez su obra no sea más que un experimento consistente en ver el mundo como un paraje posnuclear. O tal vez adoptar esa actitud de forma provisional era la manera que le resultaba más efectiva para escribir. Shakespeare consiguió crear algunos personajes de un nihilismo convincente (Yago, por ejemplo, o el psicópata Barnadine en *Medida por medida*) sin demostrar él mismo ese carácter nihilista. Al menos que nosotros sepamos.

Dudar de la capacidad absoluta de un autor para gobernar lo que quiere decir en su obra no significa sugerir que las obras literarias pueden significar cualquier cosa que se desee. Si leyéramos «Bee, bee, oveja negra» como una crónica de la electrificación de la Unión Soviética en sus primeros años, costaría ver una relación entre esa explicación y el texto en sí, de manera que sería un problema lógico decidir cómo debería leerse una obra semejante. Puede parecer que no hay ningún motivo por el que no podría servir como interpretación de cualquier obra literaria en absoluto. Tal vez Stalin pensó que *El paraíso perdido* también hablaba de la electrificación de la Unión Soviética en sus primeros años. De un modo parecido, «Enormes orejas de color morado que aletean» no sólo no es una respuesta excéntrica a la pregunta «¿Cuántos años tienes?», sino que no es ninguna respuesta en absoluto. Parece que no hay conexión alguna entre la respuesta y la pregunta. Afirmar que la expresión de Yeats «terrible belleza» podría referirse a algo que no fuera Maud Gonne es pura especulación, como argumentar que el faro de Virginia Woolf es un

símbolo de la rebelión india. Podemos leer la figura de Maud Gonne en las palabras «terrible belleza» porque sabemos algo de lo mucho que significaba para Yeats, qué ambigüedades y ecos simbólicos le evocaba, cómo él la representa en otros poemas, etc. Los críticos deben ser capaces de argumentar sus afirmaciones.

Lo que nos devuelve a la cuestión de por qué esta versión de «Bee, bee, oveja negra» podría no ser válida. ¿Cómo se responde a alguien que exclama «¡Pero si es evidente que no puede significar eso!»? Una réplica posible consiste en remarcar que acabo de demostrar que sí puede significarlo. He argumentado el caso línea por línea, aportando pruebas a mis afirmaciones y demostrando la coherencia de la lectura. ¿Por qué es evidente que la expresión «Bee, bee» no es un balido satírico del narrador? ¿Qué lo demuestra? ¿Quién dice que no anhela conseguir la lana de la oveja? Y aun así, ¿dónde está la prueba de que así sea? Es cierto que el poema en realidad no afirma que el narrador esté siendo grosero y autoritario, ni que la oveja se esté vengando de él con astucia. Pero los textos literarios a menudo funcionan con implicaciones tácitas. De hecho, cualquier cosa que afirmemos dependerá de un montón de implicaciones de ese tipo; tantas, en realidad, que nunca seríamos capaces de explicarlas todas. Decir «Saca la basura» suele hacer referencia a la basura de la casa en la que se dice. Nada sugiere que sea necesario emprender una complicada y costosa expedición hasta Hollywood para sacar la basura de Jack Nicholson, aunque la afirmación no descarte esa posibilidad explícitamente en ningún momento. *Otra vuelta de tuerca* no nos cuenta que la narradora sea una psicótica, pero se trata de una implicación razonable para la lectura de la obra. En *Brighton Rock* de Graham Greene no se nos cuenta que Pinkie, el malvado protagonista, va camino del infierno, pero la novela tendría mucho menos sentido si eso no fuera cierto. Asumimos que Lear tiene dos piernas, dos pulmones y un hígado, pero la obra no menciona toda esa información. El problema consiste en determinar qué se considera una deducción lógica en una situación específica. Y eso es una cuestión de criterio, no puede reducirse a normas. Es algo sobre lo que simplemente hay que discutir.

Ya he reconocido que mi explicación de «Bee, bee, oveja negra» seguro que no responde a lo que su anónimo autor quería decir con el poema o, lo que es más, al significado que le atribuyen los niños que lo cantan hoy en día. Mi supuesto es simplemente que los versos pueden interpretarse de este modo sin contradecir algunas evidencias textuales fundamentales, sin ir a parar de lleno a una contradicción lógica ni encontrar implicaciones imposibles. Si, por ejemplo, intentáramos respetar el significado original en la medida de lo posible, «Bee, bee» no podría interpretarse como una referencia al sonido de una motocicleta cuando arranca, puesto que la canción precede con mucho a ese tipo de máquinas. Si una lectura de la obra dependiera de que el pequeño que vive en el camino fuera el narrador, quedaría muy debilitada si resultara ser una convención por la que la expresión «el chico que vive en el camino», cuando se utiliza en canciones de cuna, siempre se refiriera a la persona que narra la historia, de algún modo como la expresión «Hijo de Dios» en el

Nuevo Testamento es, entre otras cosas, una manera convencional de referirse a uno mismo en arameo. Entonces la oveja estaría ofreciéndose o (en otra versión de la canción) negándose a sí misma la lana. Sin embargo, esa convención no existe.

Por consiguiente, no es que haya suficientes pruebas textuales con las que contrastar esta versión del poema. Se trata más bien de que no hay pruebas suficientes para respaldarla. Éste es el motivo por el que la lectura parece fantasiosa y disparatada. Es posible, pero no convence. Depende en gran medida del tono, y puesto que el tono no puede oírse literalmente en literatura, a menudo puede convertirse en una fuente de ambigüedad. Un cambio de tono puede modificar el significado. La lectura probablemente encuentra en el texto más cosas de las que el texto puede contener de forma razonable, aunque no más de las que puede respaldar de forma lógica.

Decir que mi interpretación del poema no resulta convincente es decir que ofende el sentido que normalmente le encontramos a las cosas, un hecho que no debe obviarse. Sería una demostración de arrogancia intelectual pasar por alto los acuerdos tácitos y las suposiciones sobrentendidas en la vida cotidiana. A menudo pueden destilar una sabiduría considerable. Sin embargo, no siempre debemos fiarnos del sentido común. La igualdad racial ofendía el sentido común en Alabama durante la década de 1960. Respecto a interpretaciones imaginativas, se ha argumentado de forma seria que «Goosey Goosey Gander», otra canción infantil tradicional, trata del asalto a hogares de nobles católicos romanos recusantes por parte de las tropas de Cromwell durante la guerra civil que tuvo lugar en Inglaterra en el siglo XVII. «Goosey» hace referencia a los andares de ganso de los soldados mientras entran por la fuerza en el dormitorio de una noble católica, mientras que el viejo al que tiran por las escaleras por no rezar sus oraciones es un capellán católico que se niega a doblegarse ante las nuevas formas de culto protestantes. Esto bien podría ser cierto. De un modo superficial, no obstante, parece tan poco plausible como mi explicación de «Bee, bee, oveja negra».

Hay otra cosa que debe tenerse en cuenta. «Goosey Goosey Gander» tal vez trataba originalmente el tema de la lucha religiosa en la Inglaterra del siglo XVII, pero ése no es el motivo por el que los niños siguen cantando esa canción en los patios de las escuelas todavía hoy en día. Para ellos, trata simplemente sobre un hombre que sube las escaleras de casa para entrar en el dormitorio de su esposa. ¿Significa esto que su versión de la canción no es aceptable? En absoluto. Es sólo que lo que significa para ellos no es lo que pudo haber significado hace unos cuantos siglos. Y eso mismo ocurre con muchas obras literarias. Tampoco el significado original, asumiendo que tuviéramos acceso a él, puede hacer valer siempre su rango por encima de lo que la obra ha llegado a significar posteriormente. Es posible que en cierto sentido comprendamos una obra del pasado mejor que sus contemporáneos. Los conocimientos psicoanalíticos modernos, por ejemplo, podrían dotar de más sentido las *Canciones de experiencia* de William Blake que el saber disponible en su

momento. La experiencia del despotismo del siglo XX enriquece nuestra comprensión del *Julio César* de Shakespeare. Es poco probable que la figura de Shylock en *El mercader de Venecia* signifique más o menos lo mismo antes y después del Holocausto. Si *Clarissa* de Richardson tiene una nueva lectura hoy en día, tras haber sido rechazada con desdén durante el siglo XIX, en parte es gracias al movimiento feminista moderno. Existe la sensación de que sabemos más acerca del pasado que en el pasado mismo porque sabemos las repercusiones que tuvo. Vivir un acontecimiento histórico no equivale a comprenderlo. Y al contrario: existen conocimientos históricos que simplemente se han perdido. Tal vez jamás lleguemos a saber con seguridad lo que pensaba la gente acerca de la moralidad de la venganza cuando *Hamlet* se estrenó por primera vez, en caso de que fueran conscientes de tener alguna opinión al respecto.

Imaginemos que una convención del género de las canciones de cuna implicara buscar continuamente significados ocultos en las obras. Algo parecido es lo que ocurre con la tradición cabalística de la interpretación bíblica. Imaginemos que se nos exigiera asumir la existencia de un fondo interminable de significados abstrusos en el texto, a la espera de que alguien los desvele, y que se nos recomendara buscarlos mediante su lectura. Podría formar parte del significado de una canción de cuna, de algún modo como una mancha de Rorschach, ante la que se nos invita a dar nuestra propia interpretación subjetiva. O podría ser que se nos invitara a que le diéramos sentido nosotros, siempre y cuando ese sentido fuera coherente desde un punto de vista lógico y encajara con las pruebas textuales.

De ser así, mi versión de «Bee, bee, oveja negra» sin duda se consideraría admisible. A primera vista no parece una interpretación válida. Su corrección no clama al cielo, precisamente. Sin embargo, una teoría de la interpretación como la que he comentado impediría descartarla. Además, la canción puede no tener ese significado hoy en día, pero siempre podría llegar a adoptarlo. Mi explicación al respecto podría ser una profecía que por su propia naturaleza llegara a cumplirse. Si acaba cuajando, y estoy bastante seguro de que así será, los niños de generaciones venideras que canten esta canción en los patios de las escuelas pensarán de forma espontánea en narradores groseros y ovejas hipócritas. Y entonces me habré labrado un lugar en la historia.

En la antigua práctica judía del *midrash*, la interpretación de las escrituras, en ocasiones se consideraba aceptable asignar nuevos significados sorprendentemente improbables a la Biblia. La palabra «*midrash*» significa «buscar» o «investigar», y las sagradas escrituras se consideraban inagotables desde el punto de vista semántico. Era posible confrontar a cada comentarista con un sentido distinto cada vez que se estudiaban los textos. La Torah, las sagradas escrituras judías, se consideraban incompletas y cada generación de sus intérpretes tenía que contribuir a su perfeccionamiento. Sin embargo, ninguno de ellos tendría jamás la última palabra al respecto. Es más, a menos que se demostrara que un escrito podía interpretarse en

relación con las necesidades y preocupaciones de su tiempo, se consideraba letra muerta. Cobraban vida cuando eran contemplados a la luz de la época contemporánea. No se comprendía realmente el texto a menos que se encontrara una manera de ponerlo en práctica.

Mi lectura de «Bee, bee, oveja negra» no entra dentro de esa categoría. No estoy haciendo algo tan retorcido como apelar al *midrash* para justificarla. No está especialmente influida por las necesidades y preocupaciones de nuestro tiempo, más allá de lo que pueda estarlo cualquier lectura. También afirma ser fiel al texto por sí misma, sin tener que aplicar una violencia interpretativa flagrante. No es, en otras palabras, tan osada o tan radical como el *midrash*. No argumenta que la oveja negra represente al cantante de U2 o que las tres bolsas de lana sean tres motivos por los que la teoría neokeynesiana no es aplicable a la economía moderna de Hungría.

Un motivo por el que podríamos tolerar una explicación aparentemente tan exótica de un texto es que, cuando se trata de literatura, no hay mucho en juego. Nadie perderá la vida, ni siquiera el nivel de vida, por la cuestión de si el narrador de «Bee, bee, oveja negra» es desabrido y tiránico, a menos que imparta como lección esa aproximación crítica en mis clases y los estudiantes me denuncien ante el decano de la facultad por incompetencia profesional y frivolidad incurable. En cambio, la gente podría llegar a perder la posición, la libertad o incluso la vida si un documento legal se sometiera a una lectura demasiado libre. Algunas veces lo que se desea es permiso para opinar, otras no; depende de lo que podría llamarse el régimen de lectura en cuestión. Cuando se trata de señales de tráfico o de recetas médicas, es deseable un significado estrictamente literal y exento de ambigüedades. En otras ocasiones, como por ejemplo en el caso de las bromas o de los poemas modernistas, el juego y la ambigüedad pueden ser cruciales. A veces el significado debe concretarse a toda costa, mientras que en otras ocasiones puede fluctuar libremente de forma triunfal. Algunos teóricos literarios afirmarían que, si esta interpretación de «Bee, bee, oveja negra» te parece satisfactoria y crees que da qué pensar, tienes motivos suficientes para adoptarla. Otros insistirían en que ese tipo de interpretaciones deben ser cognitivas, en el sentido de que deben proporcionarnos un conocimiento certero de la obra.

Es mejor no ver las obras literarias como textos con un sentido fijo, sino como bases capaces de generar un elenco completo de significados posibles. No se trata tanto de que contengan significado, sino de que lo generen. Una vez más, esto no equivale a sugerir que todo vale. Puede que haya situaciones en las que «¿Deberé compararte a un día de verano?» signifique «Ráscame un poco más abajo del omóplato, ¿quieres?». Tal vez haya una tribu en la cuenca del Amazonas en cuyo idioma, por una asombrosa coincidencia, los sonidos del verso de Shakespeare correspondan exactamente a los sonidos que emiten cuando le piden a alguien que les rasquen un poco por debajo del omóplato. O tal vez algún tremendo cataclismo en el futuro transforme el idioma inglés de una forma tan radical que cuando alguien nos

murmure «¿Deberé compararte a un día de verano?» instantáneamente nos sintamos obligados a rascarle la espalda. No obstante, para nosotros y de momento, ése no es el significado del verso de Shakespeare.

Un motivo para ello es que el significado es un asunto público. No puede existir un significado del que yo sea el único propietario del mismo modo que puedo ser el único propietario de una parcela de terreno. El significado no es una cuestión de propiedad privada. No puedo decidir de forma privada que la expresión «fenomenología hermenéutica» signifique «Meryl Streep». El significado pertenece al lenguaje y el lenguaje destila el sentido que le damos a nuestro mundo de forma colectiva. No flota a la deriva. Más bien está condicionado por las maneras que tenemos de lidiar con la realidad, con los valores de una sociedad, sus tradiciones, suposiciones, instituciones y circunstancias materiales. Al final, hablamos como lo hacemos debido a las cosas que hacemos. Para cambiar una lengua de forma radical, tendríamos que cambiar al menos algunos de estos factores. El significado no está fijado en el sentido de que sea inherente a un conjunto de palabras concreto. De ser así, sería imposible traducir nada. Si el significado está relativamente determinado es porque es algo más que un mero asunto verbal. Representa algo compacto entre los seres humanos de un lugar y un tiempo específicos y es la personalización de la manera que comparten de actuar, sentir y percibir. Incluso cuando surge discordia al respecto, la gente debe ponerse de acuerdo hasta cierto punto sobre qué está discutiendo; de lo contrario ni siquiera podríamos llamar conflicto a lo que le ocurre. Tú y yo no podemos discrepar acerca de si Sofía es más bonita que Carolina si tú crees que hablamos de lugares geográficos y yo me refiero a estrellas de cine.

A partir de eso podemos inferir que una obra literaria no puede significar algo únicamente para mí. Puede que yo sea capaz de ver algo que nadie más ve, pero en principio debe ser posible compartir lo que veo con los demás para llamarlo significado. De hecho, si quisiera formular un significado que existiera sólo para mí, tendría que hacerlo con el lenguaje que comparto con otras personas. Tal vez las palabras «oveja negra» me recuerden de forma irresistible a Hugh Grant. Cada vez que alguien pronuncia esas palabras, al instante aparece la imagen de Hugh Grant en mi cabeza. Sin embargo, esto no puede formar parte del significado de las palabras. Se trata simplemente de una asociación arbitraria privada. El significado no es objetivo en el mismo sentido que lo son las plazas de aparcamiento municipales, pero tampoco es algo meramente subjetivo. Lo mismo puede decirse de las obras literarias, como ya he dicho. Son transacciones, no objetos materiales. No hay literatura si no hay lector.

Además, que un poema o una novela signifiquen algo para un lector depende de su situación histórica. Aquí y ahora, un texto sólo puede significar algo que se encuentre dentro de la capacidad de un lector para aportarle significado. *Clarissa* no podía esclarecer la teoría feminista para su público contemporáneo, pero lo hace para nosotros. Los lectores nos enfrentamos a un texto literario con toda clase de creencias

y suposiciones, a menudo de tipo inconsciente. Entre ellas hay, en primer lugar, una idea aproximada de lo que es una obra literaria, así como algún indicio de lo que se supone que tenemos que hacer con ella. Lo que los lectores encuentran en el texto queda moldeado por sus creencias y expectativas, aunque también puede conseguir revolucionarlas. De hecho, para algunos críticos ésa es una prueba de que nos encontramos frente a una obra literaria verdaderamente excepcional. Entramos en un poema como agnósticos y salimos de él convertidos en testigos de Jehová.

No hay una única interpretación correcta de «Bee, bee, oveja negra» ni, de hecho, de ninguna otra obra literaria. A pesar de ello, hay maneras más y menos plausibles de encontrarle significado. Una lectura persuasiva debe tener en cuenta los indicios textuales, aunque el establecimiento de esos indicios en sí mismo ya implica una interpretación. Alguien podría quejarse y decir «¡A mí eso no me parece que sea un indicio de nada!» o «¿De dónde demonios has sacado la idea de que las brujas de *Macbeth* tengan que ser malvadas?». Los indicios textuales normalmente se construyen de varias formas, y pueden surgir conflictos entre esas versiones. Puede que no haya ningún método definitivo de decidirse entre ellos. O que no sintamos la necesidad de hacerlo. ¿Puede existir una lectura convincente de una obra literaria con la que nadie haya dado hasta el momento, o con la que nadie llegue a dar jamás? ¿Por qué no? Tal vez haya obras que esperan ser leídas de maneras asombrosamente nuevas, que algún lector que tal vez todavía no ha nacido les saque el máximo potencial. Tal vez sólo el futuro nos permita poseer mejor el pasado.

A menos que un lector formule suposiciones continuamente, un texto literario no funciona. Veamos, por ejemplo, la primera frase, deliciosamente socarrona, del cuento «Breve salida del señor Loveday» de Evelyn Waugh: «“No vas a encontrar muy cambiado a tu padre”, declaró lady Moping cuando el coche franqueó las puertas del manicomio del condado».[41] Como cualquier fragmento de lenguaje, esta frase nos presenta varios huecos por rellenar, aunque sea de forma inconsciente, para que tenga significado. En este sentido, una frase ficticia funciona un poco como una hipótesis científica. Igual que una hipótesis, tenemos que ponerla a prueba de diferentes maneras hasta que encontremos una que funcione. Asumimos que el padre del que habla lady Moping es su marido (aunque hasta el momento no tengamos prueba alguna de ello); que lady Moping va a verlo a un psiquiátrico, y que acude acompañada de su hijo o hija. Tal vez también asumamos que su marido es un paciente del psiquiátrico, lo que convierte en cómico el comentario «No vas a encontrar muy cambiado a tu padre». Podría significar, para tranquilizar, «No te preocupes, está como siempre, tan normal como estaba antes de entrar». O también podría significar, de un modo menos tranquilizador, «Está tan majareta como antes de que lo trajeran aquí». Es la ambigüedad lo que hace que el comentario sea divertido, así como el tono seco con el que se articula. El hecho de que lady Moping prediga

cómo su hijo o hija va a reaccionar al ver a su padre («No vas a encontrar…») confiere a la frase el tono imperioso de una orden. Quizá sospechemos que se trata de algo típico de las personas con título nobiliario. Sin embargo, es posible que el marido de lady Moping no sea un paciente. Podría ser un enfermero, un psiquiatra o un jardinero.

No obstante, lo que nos hace ver que esto es poco probable es la palabra «lady». Lady Moping es una aristócrata, su marido probablemente es lord Moping, y los nobles ingleses no suelen trabajar como psiquiatras, no digamos ya como enfermeros o jardineros. Además, existe la sensación general de que la nobleza inglesa es un poco excéntrica, lo que refuerza la sospecha de que lord Moping tiene muchos más números de estar recibiendo tratamiento médico que de estar prescribiéndolo. Además, su hijo o hija al parecer no lo ve desde hace un tiempo, el suficiente para que haya tenido tiempo de cambiar entretanto, algo bastante improbable en el caso de que se tratara de un jardinero o de un psiquiatra. La construcción gramatical de la expresión «cuando el coche franqueó las puertas del manicomio del condado» podría sugerir que no es lady Moping quien conduce, que tiene demasiada categoría para encargarse de una tarea tan insignificante. Tal vez esté sentada junto al chófer en la parte delantera del coche.

Del mismo modo que los lectores aportan suposiciones a las obras literarias, las obras literarias también sugieren actitudes a los lectores. Un crítico en una ocasión describió la actitud de Swift frente a sus lectores como «íntima pero antipática». Hay un cierto sadismo amable en la manera en que *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy* invita al lector a actuar como una especie de coautor, pero al hacerlo le obliga a trabajar en exceso para conseguir que el texto cobre sentido. Una obra puede enganchar al lector como un viejo compinche o mantener una actitud más bien formal y tal vez incluso glacial. Puede entablar un pacto tácito con el lector, asumiendo que éste es un erudito ocioso que comparte los mismos valores refinados. O puede proponerse inquietar y desorientar a los que decidan leerlo, atacar sus sentidos, distanciarlos de sus convicciones o transgredir su sentido del decoro. También hay obras que parecen darle la espalda al público y conversar consigo mismas en privado mientras permiten a regañadientes que se escuchen sus meditaciones.

Todo conocimiento depende hasta cierto punto de un proceso de abstracción. En el caso de la crítica literaria, esto implica ser capaz de apartarse de la obra e intentar verla de forma global. Y eso no es nada fácil, en parte porque las obras literarias son procesos en el tiempo que cuesta contemplar en conjunto. Además necesitamos una manera de apartarnos que nos permita mantener el contacto con la presencia tangible de la obra. Un modo de intentar captar un poema o una novela en conjunto consiste en investigar sus temas, es decir, las varias preocupaciones que encontremos en la

obra. En el análisis siguiente de *Grandes esperanzas*, la gran novela de Charles Dickens, ése ha sido uno de mis propósitos.

La forma más inspirada de crítica se limita a contar la historia de la obra con otras palabras. Algunos estudiantes imaginan que están escribiendo una crítica cuando en realidad lo que suelen hacer simplemente es parafrasear un texto y añadir de vez en cuando un comentario de cosecha propia. De todas formas, relatar lo que ocurre en una historia o novela en ocasiones resulta inevitable, o sea que aquí podemos ver un resumen de la novela de Dickens: Pip, el héroe, es un niño huérfano que vive con su hermana, la señora Joe, y su bondadoso cuñado, Joe Gargery, que trabaja como herrero en las desoladas marismas del sureste de Inglaterra. La señora Joe cría a Pip con mano dura e inflige ese mismo trato a su marido. Un día, mientras Pip visita la tumba de sus padres en el cementerio, Abel Magwitch, un convicto que ha huido de una cárcel cercana ubicada en un barco, lo agarra del cuello y le pide una lima para librarse del grillete que lleva en un tobillo, además de algo para comer y beber; el chico lo ayuda robando todo lo que le ha pedido de su propia casa. Sin embargo, vuelven a capturar a Magwitch y lo embarcan de nuevo para que pase el resto de sus días en la colonia penal británica de Australia.

Por otro lado, mandan a Pip a la casa Satis, el decrépito hogar de una dama adinerada y excéntrica, la señorita Havisham, donde jugará con su hermosa ahijada, Estella, una joven bonita y altanera. La señorita Havisham vive amargada por culpa de un amante que la dejó plantada frente al altar y los relojes de la casa Satis están todos parados en esa infausta hora. Se sienta como un esqueleto, como una cadavérica figura de cera, entre los restos podridos del banquete de bodas, que son pasto de los gusanos, envuelta en su harapiento vestido de novia. Pip se enamora de Estella, a quien la señorita Havisham cría con el propósito expreso de romper los corazones de los hombres para vengarse del trato que recibió ella. Lo que el joven Pip no sabe es que servirá de entrenamiento para la joven Estella.

Como resultado de esa experiencia en la casa Satis, Pip se siente cada vez más insatisfecho con su precaria existencia en la forja, donde ha empezado a trabajar como aprendiz de Joe Gargery. Crece en su interior la ambición de convertirse en un caballero y poder conquistar así a Estella, quien ya ha profesado su desprecio por el estilo de vida plebeyo del chico. Mientras tanto, la señora Joe es salvajemente atacada en la forja por el villano Orlick, uno de los peones de su esposo, y queda relegada a un lecho, enferma e incapaz de hablar durante un tiempo, hasta que muere. Entonces Joe Gargery se casa con Biddy, una agradable y joven maestra de escuela que lo trata mucho mejor que su difunta esposa.

Un buen día, Jaggers, un abogado de Londres, llega para contarle a Pip que un donador anónimo le ha concedido una fortuna y que tiene que acudir a la capital para educarse como un caballero. Pip asume que su benefactora es la señorita Havisham y que lo está preparando para que llegue a ser una pareja adecuada para Estella, por lo que se muda a la metrópolis y, bajo la tutela del severo Jaggers, se lanza a una vida

ociosa, aunque no muy satisfactoria. Se convierte en un pedante, un esnob que desprecia su vida anterior y se muestra odiosamente condescendiente con Joe, quien a pesar de todo no se queja. Cuando aún era un niño de clase obrera, ya anticipa su futuro como caballero hablando un inglés estándar en lugar de usar el acento local. (Igual que Oliver Twist, quien, a pesar de haber crecido en un asilo para pobres, habla como un contable. En los círculos victorianos, existía la sensación generalizada de que los héroes y las heroínas tenían que pronunciar hasta la última hache y no farfullar ni una sola vocal. El hecho de que el taimado Pillastre hable con acento *cockney* tiene relación con su afición por robar pañuelos). Magwitch vuelve a aparecer de repente en escena, tras haber escapado de su confinamiento en Australia, para informar a Pip de que en realidad su benefactor secreto es él. Ha prosperado en el extranjero y ha querido convertir en un caballero a aquel chico como agradecimiento por la ayuda que le había prestado en las ciénagas. Pip recibe la noticia con horror y al principio no siente más que repulsión por ese mecenas que acaba de descubrir. Magwitch, quien se ha marchado de Australia de forma ilegal, es perseguido por las autoridades y Pip le consigue los medios para salir del país en barco sin que nadie se entere. No obstante, el convicto es arrestado una vez más y sentenciado a la horca, aunque muere antes de que puedan colgarlo. Pip empieza a cogerle cariño al criminal cuando se entera de que Magwitch, pese a no saberlo, es el padre de Estella. Le cuenta al anciano en su lecho de muerte que tiene una hija a la que él, Pip, ama con locura. De este modo, consigue que el viejo preso muera en paz.

Pip se siente amargamente arrepentido por su comportamiento pedante y su ambición social. Desposeído de su fortuna, se pone a trabajar en una modesta empresa de la que posteriormente se convertirá en asociado. Sufre una enfermedad grave, y se reúne felizmente con Joe y Biddy. Joe cuida de él como si fuera un bebé hasta que recupera la salud y luego se encuentra de nuevo con Estella. Ella también se ha quedado prácticamente sin posesiones. La señorita Havisham ha muerto en un incendio y justo antes se mostró arrepentida por haberse propuesto romperle el corazón a Pip. Estella, que ha sufrido tanto como Pip, también siente remordimientos y pasa a comportarse con humildad. Ella y Pip parecen dispuestos a casarse, aunque el final original de Dickens era bastante más lúgubre.

Ésta es, pues, la narrativa esencial, una vez recortadas por compasión algunas coincidencias atroces e intrigas irreales. ¿Qué patrones relevantes descubrimos en ella? Para empezar, fijémonos en el gran número de falsos padres y madres que contiene la historia. La señora Joe es la hermana de Pip, pero se comporta como si fuera su madre, mientras que el marido de ésta, Joe Gargery, ocupa el puesto del padre de Pip, a pesar de que en realidad es su mejor amigo y hermano metafórico. Al final, para complicar todavía más las cosas, Pip reconocerá en Joe a su verdadero padre espiritual. En ese sentido, la familia Gargery es una siniestra parodia de una familia convencional, con la señora Joe en el papel de hermana y madre de Pip, y de esposa y madre de Joe. Joe, por su parte, actúa como hermano y padre de Pip. Nos

recuerda la canción satírica de Tom Lehrer sobre Edipo: «Amaba a su madre más que a nadie / su hija era su hermana y su hijo era su hermano». Hacia el final de la novela, Pip cuida a su padre espiritual, Magwitch, como si fuera un niño. Como ya se dijo en una crítica, al hacerlo se convierte en un padre para su padre. También surge una especie de solidaridad fraternal entre los dos hombres, puesto que ambos fueron maltratados durante la infancia, más o menos como la que existe entre Pip y Joe. Si el protagonista acaba redimiéndose, el progenitor criminal o negligente debe ser perdonado, del mismo modo que Cordelia perdona a Lear; el hijo obstinado, por su parte, debe aceptar el perdón, que en el caso de Pip llega por parte de Joe y de Biddy.

Con su calidez y afecto, en las primeras obras de Dickens la familia a menudo constituye un refugio ante la dureza de la vida en la calle, y en esta novela ese refugio lo encontramos en el ambiente doméstico de Wemmick, el simpático empleado de Jaggers. Sin embargo, convertir la familia en un puerto seguro supone una tarea tan ardua que la casa de Wemmick está rodeada por un foso y sólo se puede acceder al interior cruzando un puente levadizo. Esta casa inglesa es un castillo casi en sentido literal. La esfera pública queda separada de la doméstica. Sólo así puede esta última quedar protegida de la crueldad de la primera. Dentro de los muros protectores del hogar de los Wemmick, encontramos muy buena sintonía entre el mismo Wemmick y su anciano padre, un personaje que resulta de lo más cómico. La familia de Pip, en cambio, es un verdadero desastre que incluso deja entrever cierto carácter incestuoso. Hay algo profundamente perturbador en lo referente al sexo y la vida doméstica de la forja, igual que en la casa Satis. La palabra «forja» hace referencia al taller de un herrero, pero en inglés también sugiere fraudulencia y engaño, lo que nos recuerda la casa Satis y el estatus de Pip como gentilhombre farsante. En el mundo enfermo de la señorita Havisham, el amor y la sexualidad están asociados a la violencia, la crueldad, el poder, la fantasía y la duplicidad. El amor en esta novela no constituye de ningún modo una alternativa simple al odio y la dominación, sino que está íntimamente relacionado con ellos.

El hogar en el que Pip pasa la infancia está físicamente asociado a la forja, lo que significa que, a diferencia del pequeño castillo de Wemmick, el mundo laboral se solapa con la esfera doméstica. El aspecto negativo de este hecho es que la violencia y la opresión del mundo público también se infiltran en el privado. Los golpes son un aspecto fundamental del trabajo de Joe en la forja, pero también lo son en casa porque así es como la señora Joe trata a Pip. De hecho, Joe le cuenta al chico que su propio padre, un herrero reacio a trabajar, «me martilleaba con una energía igualada solamente por la energía con que no martilleaba su yunque».[42] Pip utiliza la palabra «*unjust*» («injusto») para referirse al trato recibido por parte de la señora Joe, lo que vincula la violencia del mundo doméstico al dominio público de la ley, el crimen y el castigo. La forja se asocia al hierro, y es precisamente un trozo de hierro lo que utiliza Orlick para matar a la señora Joe.

Sin embargo, esa relación íntima entre el trabajo y el hogar, entre el dominio

público y el privado, también debe apreciarse. Para bien y para mal, hay una distancia mínima entre esos dos reinos en el hogar de los Gargery. Las cualidades de Joe como artesano están relacionadas con sus virtudes como amigo y padre suplente. Hacia el final, Dickens demuestra más admiración por la gente con habilidades prácticas que por los que viven de su patrimonio. El trabajo manual es real, mientras que la riqueza del papel es un parásito para el trabajo de los demás. Magwitch consiguió su fortuna con el sudor de su frente, un elogio que no se puede trasladar a la señorita Havisham.

Por consiguiente, la forja de algún modo es auténtica, del mismo modo que el mundo de la riqueza y los privilegios se percibe como frágil e irreal. Cuando deja su hogar en el campo para instalarse en el bullicio de Londres, Pip viaja de la realidad a la ilusión. Al final tendrá que hacer el trayecto de vuelta para redimirse.

La señorita Havisham es una madre sustituta para Estella, mientras que Magwitch es un padre sustituto para Pip. «Yo soy tu segundo padre —le dice a Pip—. Tú eres mi hijo, más que un hijo para mí». Puesto que Magwitch también es el padre biológico de Estella, encontramos otro leve indicio de incesto. Desde un punto de vista metafórico, Pip y Estella son hermanos. De hecho, si Magwitch adopta a Pip es como compensación por la hija que cree haber perdido. Incluso el pariente lejano de Pip, el señor Pumblechook, un viejo estafador empalagoso, finge un interés paternal por él, mientras que Jaggers, el guardián de Pip, también se convierte en uno de sus benefactores. El bondadoso Wemmick también lo trata como un padre, mientras que su amigo Herbert Pocket le enseña a comportarse como un gentilhombre. Algunos de estos padres falsos son malos y otros son buenos. La señora Joe y la señorita Havisham son malas como falsas madres, mientras que Joe, Jaggers y Wemmick son buenos como falsos padres. Igual que Magwitch, aunque de un modo más ambiguo. Sin embargo, hay pocos padres realmente buenos en todo el libro. La señorita Havisham es un hada madrina malvada (incluso lleva una muleta como varita mágica), mientras que Magwitch es el hada buena que concede deseos. No obstante, ya se sabe que los deseos que conceden las hadas raras veces se cumplen según lo previsto, y el caso de Pip no es una excepción. La comida mágica puede convertirse rápidamente en polvo cuando ya la tienes en la boca. Los sueños de grandeza pueden transformarse en verdaderas pesadillas.

¿Qué deberíamos hacer con estos falsos patriarcas, adultos infantiles, madrastras aviesas y hermanos medio incestuosos? *Grandes esperanzas* se ocupa, entre otras cosas, de lo que podríamos llamar la cuestión del origen. ¿De dónde venimos realmente? ¿Cuál es la fuente de nuestra existencia? Freud la consideraba una cuestión propia de niños pequeños que fantasean con no tener padres, con haber surgido por generación espontánea. Tal vez todos hemos surgido de la nada y, por consiguiente, podemos escapar de la realidad indigna que supone que nuestras vidas dependan de los demás. O tal vez, igual que Dios, no hubo jamás un momento en el que no existiéramos. Un motivo por el que a los niños podría resultarles difícil concebir su origen es que todo lo que nace también puede morir. Mientras crecemos,

debemos llegar a un acuerdo con el hecho de que, por muy libres y autosuficientes que nos creamos, nunca conseguiremos ser nuestros propios creadores. Lo que nos pone en nuestro lugar es una historia que apenas podemos controlar y de la que apenas sabemos nada. Esta herencia la llevamos en la carne, en las venas, en los huesos y los órganos, pero también en nuestra posición social. Nuestra existencia tiene dependencias, igual que nuestra libertad y autonomía; dependemos de todo un linaje de otros individuos y de acontecimientos, todo demasiado enmarañado como para poderlo deshacer por completo. Hay una trama en marcha, pero no resulta fácil saber cómo encajamos en ella. En la raíz del yo encontramos lo que no somos. Una especie de adivinanza con la que tenemos que aprender a vivir.

El niño también podría soñar que la familia con la que vive no es su verdadera familia. Tal vez en realidad pertenezca a una estirpe más glamurosa y el hecho de que haya terminado entre esos parientes constituye una especie de reto. Freud lo llamaba «síndrome de la novela familiar», y describe claramente la situación de Pip. La casa Satis representa la familia a la que desea pertenecer. Eso es despiadadamente irónico, puesto que la casa Satis es una cáscara en putrefacción, venenosa y anclada en una fantasía. Sus únicos ocupantes son dos mujeres solitarias que no comparten vínculo de sangre: una de ellas probablemente está loca y la otra, emocionalmente incapacitada. El hecho de que Pip prefiera ese circo de sueños enfermizos a la vida en la forja indica el error de percepción del protagonista.

Lo que hace Pip es una mala lectura de la trama de la novela. Cree que su personaje pertenece a una trama, la de la señorita Havisham, aunque en realidad pertenece a otra, la de Magwitch. Nunca resulta sencillo decir de qué narrativa formamos parte. El héroe comete un error desastroso respecto al origen de su identidad, acerca de quién lo «creó» realmente. Asume que es una criatura de la señorita Havisham cuando en realidad es la obra de un convicto. Los orígenes son enigmáticos, como cuando Pip ve a Magwitch como un «misterio terrible». Y sin embargo se trata de un misterio que va más allá del individuo. ¿De dónde procede la civilización humana? ¿Cuál es la fuente de nuestra vida en común?

La respuesta, en el caso de esta novela, no es nada ambigua. La civilización tiene sus turbias raíces en la delincuencia, la violencia, el trabajo, el sufrimiento, la injusticia, la desdicha y la opresión. El hecho de que Magwitch sea el benefactor de Pip es un signo de lo profunda que es esa verdad. Es a partir de esa cruda raíz que el mundo civilizado logra florecer. «Llevé una vida dura —le dice el convicto a Pip— para que tú pudieras vivir con comodidad». Es del trabajo duro y de la ilegalidad de donde emana la fortuna de Pip. Su vida ociosa en Londres, por consiguiente, tiene un «hálito de cárcel y de crimen» del que no puede librarse del todo. La riqueza de la señorita Havisham, como la del sofisticado mundo londinense al que se incorpora Pip, también surge de la miseria y la explotación. Y ese mundo novedoso es inconsciente o indiferente ante este hecho, puesto que Pip ignora que la figura subterránea de Magwitch es la fuente real de esa identidad. Incluso Estella resulta que

tiene un origen delictivo como hija perdida de Magwitch y sospechosa de asesinato. Es difícil imaginar cómo podría sobrevivir la civilización retratada en el libro si tuviera que tomar conciencia de sus verdaderos cimientos.

Ése es un punto de vista asombrosamente radical para una novela. De hecho, es mucho más radical que el del propio Dickens. Está muy alejada de su posición política en la vida real, puesto que el autor era un reformista y no un revolucionario. En ese sentido, *Grandes esperanzas*, como otras novelas tardías de Dickens, ilustra algo que ya he comentado: que las opiniones de un autor en la vida real no necesariamente coinciden con las actitudes que se revelan en su obra. «Nunca te fíes del cuentista, fíate del cuento», como decía D. H. Lawrence. Las simpatías de la novela están claramente posicionadas en el lado del submundo delictivo, y no en el mundo glamuroso en el que el propio Dickens era un verdadero ídolo. La casa Satis revela el lado oscuro de esa respetabilidad, representada por los parientes ambiciosos e hipócritas de la señorita Havisham, que esperan su muerte como buitres para lanzarse sobre su dinero.

Joe, la piedra de toque moral de la novela, espera que Magwitch pueda escapar de los soldados que lo persiguen por los pantanos. Cuando Pip llega a Londres, una de las primeras cosas que ve es la cárcel de Newgate, donde los miserables reclusos son azotados y colgados. Más adelante, cuando Magwitch se enfrenta al tribunal para recibir la sentencia de ejecución, la novela destaca el contraste entre los prisioneros del muelle, «algunos con aire de reto; otros muertos de terror; otros llorando y sollozando; otros cubriéndose el rostro», y «los alguaciles con sus grandes collares y galones, los ujieres y porteros, una gran galería llena de gente…». A lo largo del libro queda implícito que la sociedad convencional es tan cruel y corrupta a su manera decorosa como ese mundo de ladrones y asesinos.

La novela sugiere un paralelismo entre el niño y el delincuente. Los dos tienen un pie dentro y otro fuera de la sociedad ortodoxa, ambos están desprovistos de privilegios y sometidos a una fuerte opresión. Ninguno de los dos se ha beneficiado de una gran educación y los dos están acostumbrados a recibir órdenes. La libertad de la que gozaba un niño victoriano era comparable a la de un sentenciado a muerte. El joven Pip vive permanentemente esposado, recibe azotes, reprobaciones y, de vez en cuando, alguna que otra paliza por parte de adultos de mentalidad evangélica que consideran a los niños poco más que engendros de Satanás. En un determinado momento, los niños son descritos explícitamente como malhechores destinados a acabar en la horca, lo que insinúa la solidaridad entre Pip y Magwitch. También existe una conexión literal entre los niños y los delitos de la novela. Jaggers, que no es precisamente un liberal humanitario, le cuenta absolutamente indignado a Pip que ha visto cómo a los niños «se los encarcelaba, se los azotaba, se los llevaba de un lugar a otro, se los abandonaba o se los echaba de todas partes, calificados en todos los sentidos de carne de presidio y sin crecer para otra cosa que ser ahorcados».

Como abogado temido y respetado que parece saludarse con prácticamente todos

los expresidiarios de Londres, Jaggers actúa en la historia como puente entre el mundo que vive de acuerdo con las leyes y el submundo que vive al margen de ellas. Tiene las paredes del despacho decoradas con horrorosas máscaras mortuorias de presos que han sido colgados. Puesto que en parte se gana la vida con la muerte, también es uno de los numerosos ejemplos de muertos vivientes que encontramos en el libro. Magwitch, cuya vida como prisionero es una muerte en vida, es otro de ellos. También lo son la señorita Havisham, cuya vida se detuvo en el momento en el que su amante la traicionó, y la señora Joe, que se debate entre la vida y la muerte después de que Orlick le golpee el cráneo. La muerte de la señora Joe sugiere que Pip no sólo está confabulado con un delincuente, también es indirectamente responsable de un asesinato. Fue él quien robó la lima que Magwitch utilizó para liberarse del grillete que le asía la pierna, y fue ese grillete lo que Orlick usó para atacar a la señora Joe. La sombra del matricidio se proyecta sobre el héroe.

El inicio de *Grandes esperanzas* plantea una magnífica escena de desolación. Pip está solo en los llanos y sombríos pantanos, vagando entre las tumbas del cementerio; hay un barco-prisión anclado en la orilla y una horca o un patíbulo no muy lejos. La muerte, la delincuencia y la miseria humana convergen en este escenario tan astutamente simbólico. De repente, Magwitch se lanza sobre el chico y se produce un momento de trauma primordial. El niño aterrorizado se encuentra enfrentado a esa figura monstruosamente ajena que, como tantas otras figuras por el estilo en la mitología, cojea:

> Era un hombre espantoso, vestido de un burdo paño gris, que llevaba un gran hierro en la pierna. Un hombre sin sombrero, con los zapatos rotos y un trapo viejo atado a la cabeza. Un hombre empapado en agua y cubierto de lodo, con los pies lastimados por las piedras, herido por los pedernales, punzado por las ortigas y desgarrado por las zarzas, que cojeaba y tiritaba y gruñía y echaba lumbre por los ojos, y cuyos dientes se entrechocaban cuando me agarró por la barbilla.

Hay algo animal o inhumano en esa espantosa aparición. Sin embargo, es también la inhumanidad de lo puramente humano, un hombre despojado de las trampas de la civilización, que apela frontalmente a la humanidad de Pip. Al responder a ese llamamiento, es como si el chico quisiera compensar simbólicamente a todos los marginados y desposeídos. También establece una solidaridad secreta con el pecado. De hecho, no resulta difícil leer esta escena tan bellamente atmosférica como la narrativa de la expulsión del paraíso, aunque desde un punto de vista literal no se trata tanto de que Pip caiga en el pecado como que quede fascinado por la desesperación de su compañero. Magwitch seguirá poniendo patas arriba el mundo de Pip durante el resto de la historia. Es el primer encuentro del niño con la delincuencia y la adversidad y, como tal, la escenificación de una especie de pecado original. Todas esas escenas incluyen un sentimiento de culpa: el de ser sorprendido con las manos en la masa cometiendo una transgresión terrible, y Pip no tardará en sentir lo

mismo, puesto que teme que lo castiguen por robar en su propio hogar. Al acudir en ayuda de Magwitch, pierde la inocencia, por mucho que su motivación fuera un acto de gracia. Se posiciona al margen de la ley y, por mucho que lo intente, jamás podrá volver atrás.

A pesar de la compasión demostrada por el desamparado, la novela tampoco idealiza a Magwitch. De hecho, abre la puerta a criticarlo seriamente. Al fin y al cabo, él es la fuente involuntaria de muchos de los problemas de Pip, puesto que le lega una fortuna que lo aleja de la forja. Su generosidad podría parecer grotescamente inapropiada. Pip, al fin y al cabo, no había pedido que lo convirtieran en un gentilhombre, por mucho que en su momento agradeciera aquella posibilidad. Magwitch tampoco le consultó al respecto. Lo hizo para beneficiar a Pip, pero también para recibir su agradecimiento. Incluso habla con orgullo de «poseer» a su protegido.

Hay una discreta referencia a Frankenstein y su monstruo. Como prisionero, no se puede decir que Magwitch dirija su propia existencia, y termina poniendo a Pip en esa misma posición. De un modo parecido, Estella es como un juguete para la señorita Havisham. Al final, dirige su cólera contra su creadora y Pip hace lo mismo con Magwitch cuando regresa a Londres por primera vez. Resulta irresponsable por parte del malhechor compartir su fortuna con alguien a quien no conoce y luego distanciarse para contemplar su obra. Con eso no sólo pasa por alto la miseria que puede llevar consigo la riqueza, también ejerce un cierto poder sobre su adoptado espiritual. Lo mismo salta a la vista en el caso de la señorita Havisham y Estella. El poder acecha tras varias de las relaciones que aparecen en esta obra.

En *Grandes esperanzas* se aplican varios géneros literarios. Encontramos realismo, pero también fantasía. La señorita Havisham no es que sea precisamente el personaje con el que nos gustaría toparnos en el supermercado, aunque en un lugar como ése Magwitch podría colar como guardia de seguridad. Muchas de las coincidencias forzadas que encontramos en la novela tampoco son verosímiles. La novela también incorpora el estilo literario que conocemos como *Bildungsroman* o novela de aprendizaje: un relato sobre la educación o el progreso espiritual de su protagonista. También hay elementos propios de las fábulas, la novela rosa, la mitológica y los cuentos de hadas. Sin embargo, en este punto la novela difiere de algunas de las obras anteriores de Dickens. Ya hemos visto que las novelas en ocasiones utilizan elementos de los cuentos de hadas para llegar a finales felices que desde un punto de vista realista parecen inalcanzables. *Jane Eyre*, por ejemplo, reúne a Jane con su afligido patrón y permite que ella lo oiga llorar gracias al viento, que transporta el lamento desde la distancia. En sus primeras obras, Dickens demuestra su destreza con ese tipo de estratagemas. *Grandes esperanzas*, no obstante, va más allá del cuento de hadas. Reconoce que la benévola hada madrina, la señorita Havisham, en realidad es una bruja malvada, que los sueños están envenenados, los tesoros están corruptos y las ambiciones no tienen demasiado fundamento. Abel Magwitch es un

brujo mágico[43] capaz de transformar a un chico pobre en un príncipe, pero sólo a un precio exorbitante. La novela se ha agriado. Como sugiere el apellido «Havisham», toda posesión es una farsa.[44] El deseo de poseer es un deseo vacío.

A pesar de todo, la narrativa no es reacia a cierta manipulación. Pip no acaba de nuevo en la forja, se le permite vivir como un gentilhombre, aunque termine siendo un gentilhombre laborioso. En pocas palabras, acaba siendo más o menos el hombre de clase media en el que ansiaba convertirse, aunque ya con unos valores correctos en lugar de los erróneos. En lo que respecta a la manipulación, la horrible muerte de la señorita Havisham es, entre otras cosas, la manera que tiene la novela de vengarse de ella por las tribulaciones despiadadas que dirige contra su héroe. Pip se reconcilia con Magwitch, pero éste muere poco después, lo que oportunamente garantiza que Pip no se apegue a él para el resto de su vida. Una cosa es arropar a ese vejete chabacano y otra muy distinta tener que aguantarlo durante los veinte años siguientes.

La novela de aprendizaje es, por encima de todo, el relato de un progreso, pero la historia de Pip nos cuenta más bien una regresión. Tiene que regresar al lugar en el que empezó para, en palabras de *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot, conocer el lugar por primera vez. Se ha destacado el hecho de que su nombre sea un palíndromo, una palabra que se lee igual del derecho que del revés, y es que Pip sólo puede progresar realmente si deshace el camino andado y vuelve al punto de partida. Para poder ser independiente de verdad, debe reconocer el origen despreciable de lo que frena la existencia. Sólo podremos ser libres si aceptamos que tenemos una historia que no depende de nosotros. Si volemos atrás para mirar el pasado de frente, tal vez seamos capaces de avanzar a tientas. Si reprimimos el pasado, sólo conseguimos que éste vuelva con más fuerza y ansias de venganza para confundirnos, del mismo modo que Magwitch aparece sin previo aviso en la residencia que Pip tiene en Londres. La novela empieza con una especie de final (las tumbas de los padres de Pip en el cementerio) y termina con un nuevo inicio cuando Pip y Estella, tras haber corregido su soberbia, se disponen a empezar de nuevo. La casa Satis, en cambio, es un lugar en el que la narrativa ha quedado suspendida. El tiempo se detiene en un punto muerto cuando la señorita Havisham no hace más que dar vueltas y más vueltas por la ruinosa habitación sin llegar a ninguna parte. Por lo que respecta a la narrativa, también podemos observar que, aunque se relata en primera persona, nos ofrece de todos modos un retrato abrumador de su narrador. Es un homenaje a la fortaleza de carácter de Pip el hecho de que tanto él mismo como el lector puedan ver el odioso pedante en el que se ha convertido. Sin duda se trata de la misma fortaleza de carácter que le permite recuperarse de las adversidades.

En la historia aparecen ciertos patrones de imágenes importantes que sirven para reforzar los temas tratados. Uno de ellos es la imagen del hierro, que aparece en varias ocasiones y de maneras distintas: el grillete que Magwitch lleva en la pierna y que más adelante se utilizará para golpear a la señora Joe; la lima que Pip le roba a Joe y que también vuelve a aparecer más tarde; el barco-prisión, que con sus

descomunales cadenas para el ancla parece «encadenado como los mismos prisioneros», y el anillo de bodas con el que la señora Joe araña la cara de Pip cuando le pega para castigarle, entre otros ejemplos. Magwitch forja unas cadenas metafóricas para Pip, por mucho que estén fabricadas con oro y plata. Pip está legalmente «encadenado» como aprendiz, atado al oficio de herrero, por el que no siente más que desprecio. Por consiguiente, el hierro en la novela simboliza violencia y reclusión, pero también tiene una solidez y simplicidad que contrasta con el mundo vacuo de la casa Satis y la alta sociedad londinense. Sugiere la realidad de la forja y el submundo de la delincuencia, así como todo lo que tienen de duro e incómodo.

También hay un patrón de imágenes de alimentos que a lo largo de la historia tiene un papel igualmente ambiguo. La comida, como el hierro, se asocia al poder y a la violencia. Magwitch amenaza a Pip con devorarlo; la tarta que el chico roba para el convicto pasa a ser una fuente de culpabilidad y terror para el protagonista; el señor Pumblechook relata una extraña historia en la que Pip se convierte en un cerdo degollado, y la señorita Havisham habla de cómo servirá de banquete para sus parientes depredadores. Sin embargo, la comida y la bebida también significan amistad y solidaridad, como cuando Pip se muestra generoso al respecto con un Magwitch hambriento. El corazón nunca le late tan rápido a Dickens como cuando huele el beicon en la sartén.

A partir de lo que he contado acerca del libro, nadie sería capaz de adivinar que puede ser increíblemente divertido. Joe Gargery es una de las mejores creaciones cómicas del autor. La novela se burla bastante de él, mientras que al mismo tiempo lo utiliza como vara de medir para toda la fábula. No obstante, el hecho de que la forja de Joe esté abandonada en el campo podría sugerir que la virtud puede aflorar sólo cuando se aísla de las influencias sociales capaces de corromperla. Lo mismo puede decirse del pequeño castillo de Wemmick. El humor también abunda en otras partes del libro. Dickens puede resultar divertido incluso cuando nos pinta realidades de lo más insoportables, lo que sugiere que propone la comedia como alternativa al desasosiego. La bondad escasea claramente en su obra tardía. Pero, a pesar de su poca presencia en ese mundo implacable que retratan sus novelas, encontramos esa virtud moral en la manera de retratarlo. La compasión cariñosa, la capacidad imaginativa, el humor benevolente y la genialidad del espíritu que intervienen en la creación de esas ficciones significan que los valores morales de Dickens no pueden separarse del acto de escribir en sí mismo.

Sin duda alguna, *Grandes esperanzas* trata la cuestión de cuál de los dos mundos ficticios —el de Joe o el de la señorita Havisham— es más real. *Oliver Twist*, en cambio, se plantea el dilema de si la subcultura de Fagin y su pandilla de pícaros ladronzuelos tiene más sustancia que el entorno de clase media en el que Oliver encuentra refugio. ¿Es el submundo de Fagin simplemente una pesadilla transitoria, de la que agradeceríamos que nos despertaran nuestros padres con un abrazo consolador? ¿O ese cubil nauseabundo es más sólido que el salón de los Brownlow?

Hay algo anárquicamente placentero en la manera de vivir de Fagin que no puede extenderse al estilo de vida urbanizado del señor Brownlow. Fagin puede ser otro falso patriarca, pero prepara unas salchichas asadas excelentes, lo que a ojos de Dickens cuenta, y mucho, a su favor. Tanto él como sus aprendices de ágiles dedos están envueltos en robos y actos de violencia y, sin duda alguna, en algunos vicios inconfesables, pero también representan una perversa parodia de lo que es una familia (las únicas féminas del grupo son prostitutas), y una familia mucho más juerguista y proclive a la diversión que la de Gargery.

De hecho, la desaprobación oficial que la novela hace de ese grupo de granujas no acaba de encajar con la manera como nos los muestra. Fagin es un canalla; pero, igual que el mismo Dickens, también es un animador con un público entregado. Cuando arrastran al Pillastre frente a un tribunal y se burla diciendo «en este tenderete no venden justicia», hay pocas dudas acerca del respaldo que la novela presta al juicio. Sea como sea, el Pillastre acabará encarcelado. De todos modos, Brownlow y su gente son realmente solidarios y compasivos, a diferencia de Fagin y de Bill Sykes, que no lo son en absoluto. Oliver tiene futuro con ellos, mientras que entre ladrones no tiene ninguna perspectiva. La sociedad de clase media no debe descartarse por superficial. No todos sus miembros son de cartón piedra. Los valores civilizados de los Brownlow no consisten sólo en no usar el mantel para sonarse la nariz, sino que incluyen el amparo de los débiles y los indefensos.

Ya hemos visto que Pip se despierta de una fiebre y recupera su buena relación con Joe. Oliver, de un modo muy parecido, se sobrepone a una larga indisposición y se encuentra en el elegante hogar de los Brownlow, a salvo de las garras de los secuaces de Fagin por un tiempo. Los dos héroes llevan a cabo una transición de un mundo al otro, pero en sentidos contrarios. Oliver es arrancado de los estratos más bajos para acabar en la sociedad civilizada, mientras que Pip pasa de la sociedad civilizada a los bajos fondos. El hecho de que los dos personajes viajen en sentidos opuestos refleja diferentes respuestas a la cuestión de qué esfera de la vida resulta más genuina. En cierto sentido, no obstante, *Grandes esperanzas* tiene lo mejor de ambos mundos. Pip no se queda en la forja: retoma su vida en la sociedad respetable, si bien a una escala mucho menos extravagante. Abandona la forja, regresa y se permite unos cuantos lujos de nuevo. Su historia no es exactamente la de alguien que pasa de los harapos a la seda para luego volver a los harapos. Se trata más bien de dejar atrás los harapos para pasar a vestir seda y terminar metido en unos pantalones de clase media.

Ni que decir tiene que en esta narrativa hay muchos aspectos que no he examinado. Todas las interpretaciones son parciales y provisionales. No hay una última palabra al respecto. Puede que valga la pena mencionar la intención de este breve análisis. Deja a un lado el flujo de la narrativa para fijarse en ciertas ideas y preocupaciones recurrentes. Menciona algunos paralelismos, contrastes y conexiones. Intenta ver al personaje no de forma aislada, sino como un elemento dentro de un

patrón que también incluya el tema, la trama, las imágenes y el simbolismo. Examina brevemente cómo se utiliza el lenguaje para crear un ambiente y un clima emocional. Presta atención a la forma y la estructura de la narrativa, no sólo a lo que nos cuenta la historia. Considera qué actitudes adopta la novela respecto a sus propios personajes. Observa las diversas modalidades literarias (Realismo, fábula, fantasía, Romanticismo, etc.) que se encuentran en el texto. Investiga asimismo algunas discrepancias y ambigüedades de la novela.

También planteo preguntas acerca de la visión moral del libro, pero un lector siempre puede desear saber hasta qué punto es válido ese punto de vista. ¿Es realmente cierto que la civilización tiene su origen en la delincuencia y la mezquindad, o se trata sólo de una visión demasiado sesgada del tema? Preguntas como ésa son perfectamente legítimas. No tenemos por qué suscribir el punto de vista de una obra literaria. Siempre podemos quejarnos de que *Grandes esperanzas* generaliza demasiado al juzgar a la sociedad de clase media, de que se muestra demasiado dispuesta a considerar la ley como excesivamente severa y opresiva, de que se obsesiona de forma morbosa con la muerte y la violencia y de que trata de un modo excesivamente sentimental a Joe. También puede llamarnos la atención el hecho de que apenas haya un personaje femenino positivo en la obra, aparte de Biddy.

Tanto Pip como Oliver han perdido a sus padres. Pertenecen a una distinguida retahíla de huérfanos, semihuérfanos, custodiados, expósitos, bastardos, bebés cambiados de cuna e hijastros deprimidos que llenan las páginas de la literatura inglesa desde Tom Jones hasta Harry Potter. Hay varios motivos por los que los huérfanos resultan tan irresistibles para los autores. Por un lado, como personajes desfavorecidos y a menudo menospreciados, tienen que abrirse paso en el mundo sin ayuda, lo que despierta nuestra compasión y nuestra aprobación. Sentimos lástima por su soledad y su angustia, a la vez que admiramos cómo luchan por salir adelante. Es de esperar que los huérfanos se sientan vulnerables y maltratados, lo que puede servir como símbolo de la sociedad en su conjunto: en las últimas obras de ficción de Dickens, es como si todos hubiéramos quedado huérfanos de un orden social que ha abandonado las responsabilidades que tenía para con sus ciudadanos. La sociedad en sí misma es un falso patriarca. Todos los hombres y las mujeres tienen que asumir la carga que supone esa falta de padre. Además, las novelas, sobre todo las victorianas, están fascinadas por personajes que pasan de mendigos a millonarios con el sudor de su frente. Es una especie de ensayo para el sueño americano. En efecto, el hecho de que estas figuras no tengan padres a la hora de la verdad puede allanar el camino de su progreso, puesto que no tienen que cargar con tanta historia. No están atrapados en una compleja red familiar, sino que pueden emprender la marcha solos. En *Hijos y amantes* de D. H. Lawrence, Paul Morel de algún modo acaba con su madre. Al final

de la historia él aparece saliendo de casa en busca de una vida más independiente. Mientras que las novelas realistas, como ya hemos visto, tienden a concluir con algún tipo de acuerdo, la novela modernista típica termina con alguien que se marcha a pie, solitario y desencantado, con los problemas por resolver pero sin obligaciones sociales ni domésticas.

Los huérfanos son figuras anómalas, con un pie dentro y otro fuera de las familias que los acogen. Su existencia está, por así decirlo, sesgada por sus circunstancias. El huérfano está de más, está desubicado, es un comodín de la baraja familiar. Es esta perturbación lo que pone en marcha la narrativa. Por eso los huérfanos resultan tan útiles a la hora de contar historias. Si somos lectores victorianos, sabemos que las cosas les acabarán saliendo bien, pero sentimos curiosidad por saber cómo conseguirán salir adelante y qué adversidades se encontrarán por el camino. Por consiguiente, sentimos inquietud y tranquilidad al mismo tiempo, lo que siempre resulta una ambigüedad agradable. Las películas de terror nos inquietan por el miedo que producen, pero nos tranquiliza saber que el terror que nos hacen sentir no es real.

El huérfano favorito de la literatura inglesa actual es Harry Potter. Los primeros años de vida que Harry pasa junto a la nauseabunda familia Dursley no se alejan mucho de la niñez de Pip o de la juventud de Jane Eyre con la familia Reid. No obstante, en el caso de Harry, el síndrome de la novela familiar de Freud se hace realidad. Realmente pertenece a una familia más glamurosa que la de los Dursley. De hecho, nada más entrar en Hogwarts en *Harry Potter y la piedra filosofal,* descubre que ya es famoso. Pertenece a una estirpe de magos que no sólo son superiores a los Dursley (lo que no habría resultado demasiado difícil), sino también al resto de *muggles* (humanos no mágicos). Sus padres no sólo habían sido magos consumados, sino también ilustres y distinguidos. Al contrario de lo que ocurre en *Grandes esperanzas,* al final resulta que la fantasía es cierta. A diferencia de Pip, Harry no necesita convertirse en una persona especial; ya es especial. De hecho, el personaje tiene unos matices mesiánicos inconfundibles, una categoría a la que Pip no aspiraría ni en su mejor momento. De un modo parecido a como Jaggers llega para darle la noticia de sus grandes esperanzas a Pip, el gigantesco y desgreñado Hagrid aparece para revelarle a Harry cuáles son sus verdaderas historia e identidad y para acompañarlo hacia ese futuro privilegiado que le está esperando. Puesto que Harry es un chico modesto y sin ambiciones, su figura cae más simpática que la del pedante Pip. La buena suerte le cae del cielo sin que haya luchado por conseguirla.

Harry tiene un mal padre sustituto en el brutal señor Dursley, pero ese hecho queda compensado por todo un elenco de padres benefactores, desde el viejo y sabio Dumbledore hasta Hagrid y Sirius Black. Tiene un hogar real con los Dursley que de hogar no tiene nada; por otro lado, tiene Hogwarts, un hogar de fantasía que es el lugar al que realmente pertenece. Las novelas de Harry Potter, por consiguiente, distinguen entre fantasía y realidad, pero también ponen en duda esa distinción. Dumbledore le cuenta a Harry que sólo porque algo ocurra dentro de su cabeza no

significa que no sea real. Fantasía y realidad cotidiana convergen en la escritura, que oscila entre el realismo y la fantasía. El libro retrata un mundo realista en el que tienen lugar hechos absolutamente improbables. Los lectores deben reconocer su propia realidad en las novelas para disfrutar viendo cómo el poder de la magia la transforma. Puesto que la mayoría de esos lectores son niños, casi siempre sin autoridad, no hay duda de que les resulta gratificante contemplar que otros chicos disponen de poderes prodigiosos. Por tanto, la mezcla de realismo y fantasía es esencial, aunque el hecho de que lo conocido y lo exótico aparezcan uno al lado del otro pueda conllevar incongruencias en prácticamente cada página. Los personajes recurren a hechizos enfundados en pantalones vaqueros. Las escobas voladoras levantan el polvo y la gravilla cuando aterrizan. Los mortífagos y la tía Muriel coexisten. Criaturas irreales entran y salen por puertas de verdad. En un determinado momento, Harry utiliza la varita mágica para limpiar un pañuelo mugriento que ha utilizado para fregar un horno. ¿Por qué no utiliza la varita para limpiar el horno directamente?

Si la magia pudiera resolver todos los problemas humanos, no habría narrativas. Ya hemos visto que para que una historia levante el vuelo sus personajes deben sufrir contratiempos, revelaciones o cambios de fortuna. En las novelas de Potter, esa perturbación no puede surgir de un choque entre la magia y la realidad, puesto que de ese modo la magia triunfaría sin esfuerzo y no habría historias por contar. Así pues, debe surgir de una división dentro del mundo de la magia, entre magos buenos y magos malvados. Los poderes mágicos tienen doble filo. Pueden utilizarse para bien y para mal. Sólo de ese modo puede empezar a desplegarse una trama. Sin embargo, eso significa que el bien y el mal no son tan opuestos como parecen. Pueden surgir de la misma fuente. El término «reliquias» en *Harry Potter y las reliquias de la muerte* procede de una palabra que significa «consagrar» o «santificar», por lo que resulta inquietante verla tan estrechamente unida a la palabra «muerte». De ese modo se nos recuerda que la palabra «sagrado» en su origen significaba «bendito» y «maldito» por igual. Hemos visto que las novelas contrastan la fantasía con la realidad, y al mismo tiempo hemos demostrado también hasta qué punto los dos reinos pueden estar entrelazados. De un modo parecido, insisten en un conflicto absoluto entre los poderes de la luz y las fuerzas oscuras —entre el abnegado Harry y el malvado Voldemort—, pero a la vez ponen en cuestión esta antítesis constantemente.

Esto se aprecia de varias formas. Por un lado, las figuras del padre bondadoso como Dumbledore pueden llegar a parecer malignas. Como Magwitch en *Grandes esperanzas*, Dumbledore está urdiendo una trama secreta para salvar a Harry; sin embargo, igual que en el caso de los planes que Magwitch tiene para Pip, en ocasiones nos preguntamos si tras sus maquinaciones hay siempre buenas intenciones. Dumbledore resultará estar en el lado de los ángeles, si bien con algunos defectos, y eso complica el antagonismo entre el bien y el mal. Como la carrera ambigua de Severus Snape. Además, Voldemort no es sólo el enemigo de Harry.

También es su padre simbólico y su *alter ego* monstruoso. El combate entre los dos recuerda al que mantienen Luke Skywalker y Darth Vader en *La guerra de las galaxias*, incluso en la V inicial del apellido del villano.

Es cierto que Voldemort en realidad no es el progenitor de Harry y en cambio Darth Vader sí es el padre de Luke, pero Harry lleva una parte de Voldemort en su interior del mismo modo que todos llevamos dentro una parte de nuestros padres. Cuando busca destruir al Señor Oscuro, pues, Harry también está luchando contra sí mismo. El verdadero enemigo es siempre el que llevamos dentro. Está dividido entre su odio por ese tirano y esa intimidad que comparte a regañadientes con él. «Detesto que pueda meterse dentro de mí —protesta Harry—, pero voy a utilizarlo».[45] Harry y Voldemort están a un nivel idéntico. Como tantos otros rivales legendarios, uno es el reflejo del otro. Pero Harry puede aprovecharse de esa capacidad para acceder a la mente del villano y vencerlo.

Voldemort es una imagen del padre obscenamente cruel y opresivo, al contrario de lo que ocurre con los verdaderos padres de Harry, abnegados y afectuosos. Representa al padre como elemento de prohibición o superego, lo que para Freud es una fuerza dentro del yo, no una autoridad externa. En el pensamiento de Freud, ese lado oscuro de la figura patriarcal se asocia a la amenaza de heridas y a la castración. Si Harry lleva una cicatriz literal en la frente que lo vincula a Voldemort por medio de una especie de línea directa telepática, podría decirse que los demás llevamos cicatrices psicológicas de un origen similar. Puesto que Voldemort reclama a Harry como propio, el héroe pasa a ser un campo de batalla entre las fuerzas de la luz y las de la oscuridad. De hecho, la historia evita la tragedia por los pelos. Como muchas otras figuras redentoras, Harry debe morir para devolver la vida a otros personajes. Si él no muere, Voldemort tampoco puede fallecer. Sin embargo, las historias infantiles son tradicionalmente cómicas para que, a la hora de apagar la luz, los niños no se queden temblando con un trauma, de manera que la narrativa muestra un verdadero despliegue de recursos mágicos para salvar a Harry de su destino. Las últimas palabras son las que están implícitas en cualquier final de comedia: «No había nada de que preocuparse».

¿Qué más podría descubrir un crítico literario en estos cuentos? Tienen una cierta dimensión política, puesto que una élite fascista de magos hostiles a los de su estirpe con sangre *muggle* luchan contra magos más liberales. Eso plantea varias cuestiones importantes. ¿Cómo puede uno ser «otro» sin sentirse superior? ¿Qué es lo que diferencia a una minoría de una élite? ¿Puede uno distinguirse de la masa de hombres y mujeres, como se distinguen los magos y las brujas de los *muggles*, y de todos modos mantener una cierta solidaridad con ellos? En este punto hay una cuestión implícita acerca de las relaciones entre niños y adultos, de la cual la relación entre magos y *muggles* es una especie de alegoría. Los niños de algún modo son misteriosos, puesto que se parecen a los adultos pero son distintos. Como los residentes de Hogwarts, viven en un mundo propio, aunque éste se superpone al de

los adultos. Debe reconocerse lo que los distingue de los mayores para que puedan ser valorados por lo que son, pero no hasta el punto siniestro de tratarlos como a «otros». Ése es un error que cometían algunos evangelistas victorianos que trataban a sus hijos como si fueran obstinados e incorregibles. También lo encontramos en algunas películas de terror modernas. Hay algo en la alteridad de los niños que nos hace pensar en extraterrestres y espíritus malignos, como en *E. T.* y *El exorcista*. El niño que da miedo es el equivalente moderno del niño inmoral. Freud calificaba de asombrosas a las cosas que resultaban extrañas y conocidas al mismo tiempo. Sin embargo, del mismo modo que sería un error creer que todos los niños lanzan vómitos multicolores a la primera de cambio, supone una equivocación tratarlos como si fueran adultos de bolsillo, como solía hacer la gente antes de lo que se ha llamado «la invención de la infancia». (En la literatura inglesa, los niños empiezan a aparecer con Blake y Wordsworth). Del mismo modo, deben quedar claras las diferencias entre los grupos étnicos, aunque no hasta el punto de obsesionarse con lo que nos diferencia y obviar lo que tenemos en común.

Otro aspecto notable de los libros es el número de sílabas que hay en los nombres de los personajes principales. En Inglaterra, los hombres y las mujeres de clase alta tienden a tener nombres más largos que sus compatriotas de clase trabajadora. La abundancia de sílabas indica otros tipos de opulencia. Es poco probable que alguien llamado Fiona Fortescue-Arbuthnot-Smythe proceda de los bajos fondos de Liverpool, donde un nombre como Joe Doyle encajaría mucho más. Hermione Granger, cuyo nombre de pila es bastante común entre la clase media-alta inglesa, y cuyo apellido sugiere una gran casa de campo (granja), es el personaje más refinado del trío de protagonistas con no menos de seis sílabas en el nombre (aunque algunos estadounidenses pronuncian por error «Hermione» como si sólo tuviera tres). Harry Potter, el típico héroe de clase media, tiene cuatro sílabas claramente equilibradas, lo que no resulta ni tacaño ni excesivo, mientras que el plebeyo Ron Weasley no tiene más que tres. Su apellido evoca la palabra «*weasel*» («comadreja»), que también se utiliza para denominar a un individuo deshonesto. Las comadrejas no es que sean precisamente bestias imponentes, por lo que resulta adecuado que sirva para dar nombre a personajes de clase baja como Ron.

También advertimos el número considerable de palabras que, igual que «Voldemort», empiezan por la letra V y tienen connotaciones negativas: «villano», «vicio», «vándalo», «venal», «vago», «vacuo», «vanidoso», «violento», «venenoso», «vil», «voraz», «vampiro», «virulento», «víbora», «venganza», «vivales», «vómito», «vejación», «vulgar», «virago», «vejestorio», «vindicativo», «vasallo», «*voyeur*», «vetusto», «veleidoso», «vigilante» y (para los entusiastas de la música tradicional irlandesa) «Van Morrison». Mostrar los dedos índice y corazón en forma de uve suele tener connotaciones insultantes y es un gesto que simboliza la castración. En francés, «Voldemort» significa «vuelo de muerte», pero también podría sugerir la palabra inglesa «*vole*», ratón de campo, otra criatura que no destaca precisamente por su

majestuosidad. Tal vez también evoca «*vault*» («cripta» en inglés) y «*mould*» («moho»).

Hay críticos literarios que consideran que las novelas de Harry Potter no merecen ser comentadas de este modo. Desde su punto de vista, no tienen el mérito suficiente para que se las considere literatura. A continuación nos centraremos precisamente en esta cuestión, en lo que está bien y lo que está mal en literatura.

5

Valor

¿Qué es lo que convierte una obra literaria en buena, mala o regular? A lo largo de los siglos se han dado respuestas muy variadas a esta pregunta. La profundidad del conocimiento, la verosimilitud, la unidad formal, el atractivo universal, la complejidad moral, la inventiva verbal, la visión imaginativa: todos estos conceptos se han propuesto en un momento u otro como marcas de grandeza literaria, por no hablar ya de criterios más dudosos como dar voz al espíritu indómito de la nación o aumentar la tasa de producción del acero retratando a los obreros metalúrgicos como héroes épicos.

Para algunos críticos, la originalidad tiene mucho peso. Cuanto más rompa una obra con la tradición y la convención e inaugure algo verdaderamente nuevo, más probabilidades tiene de que le demos una buena valoración. Varios poetas y filósofos románticos mantuvieron este punto de vista. Sin embargo, si nos paramos a pensarlo un momento, seguro que nos surgirán dudas. No todo lo nuevo vale la pena. Las armas químicas son una invención reciente, pero no mucha gente se alegra de que existan por ese motivo. Tampoco es cierto que toda la tradición sea sosa y aburrida, no estamos hablando de directores de banco ataviados con cotas de malla y recreando la batalla de Hastings. Hay tradiciones honorables, como la de las sufragistas inglesas o el movimiento de derechos civiles estadounidense. Una herencia puede ser revolucionaria del mismo modo que puede resultar retrógrada. Tampoco las convenciones tienen que ser siempre rígidas y artificiales. La palabra «convención» sólo significa «compartir un parecer», y sin esa convergencia no podría existir ninguna sociedad, por no hablar ya de las obras de arte. Las personas hacen el amor de acuerdo con la convención. No tiene sentido rociarse con perfume y preparar una cena romántica si uno vive en una cultura en la que eso se considera el preludio típico de un secuestro.

Algunos autores del siglo XVIII como Pope, Fielding y Samuel Johnson trataron la originalidad con cierto recelo. Les parecía una moda, incluso una rareza. Veían la novedad como una especie de excentricidad y la imaginación creativa como algo peligrosamente cercano a la fantasía ociosa. En cualquier caso, estrictamente hablando, la innovación era imposible. No podía haber nuevas verdades morales. Habría sido escandalosamente desconsiderado por parte de Dios no habernos revelado desde el principio los pocos preceptos simples necesarios para alcanzar la salvación. Habría sido un descuido imperdonable que se le hubiera olvidado contarles a los antiguos asirios que el adulterio era pecado y luego los hubiera mandado al infierno por ello. A ojos de algunos neoclasicistas como Pope y Johnson, lo que millones de hombres y mujeres habían considerado cierto durante siglos merecía más

respeto que algunas ideas modernas. No hay nada que pueda ocurrírsele a un genio de mirada salvaje a las dos de la madrugada capaz de sobrepasar la sabiduría popular de la humanidad. La naturaleza humana era semejante en todas partes, lo que significaba que no podía haber un avance genuino respecto a lo que retrataron en su momento Homero y Sófocles.

La ciencia tal vez podía avanzar, pero el arte no. Las afinidades eran mucho más notables que las diferencias, y lo común primaba sobre lo singular. El objetivo del arte era proporcionar imágenes vivaces de lo ya conocido. El presente era en su mayor parte un reciclaje del pasado. Era su fidelidad respecto al pasado lo que le confería legitimidad. El pasado era lo que daba forma al presente, mientras que el futuro se esperaba que fuera un conjunto de variaciones menores de sus precedentes. El cambio se trataba con escepticismo. Tendía más a representar la degeneración que el progreso. Era inevitable, por supuesto, pero la mutabilidad de los asuntos humanos era un signo de nuestra condición de expulsados del paraíso. En el Edén no había alteraciones.

Si esa visión neoclásica del mundo parece estar a años luz de la nuestra, en parte se debe a que entretanto intervino el Romanticismo. Para los románticos, los hombres y las mujeres son espíritus creativos con el poder inagotable de transformar el mundo. Por consiguiente, la realidad es dinámica y no estática, y el cambio debe ser motivo de celebración y no de temor. Los seres humanos son los creadores de su propia historia y tienen a su alcance un progreso potencialmente infinito. Para embarcarse en ese mundo feliz sólo deben rechazar las fuerzas que los constriñen. La imaginación creativa es un poder visionario que puede rehacer el mundo a imagen de nuestros deseos más profundos. Inspira revoluciones políticas y poemas por igual. Se pone un énfasis renovado en el genio individual. Los seres humanos ya no se consideran criaturas frágiles y repletas de fallos que tienden siempre a cometer errores y que precisarán perpetuamente la mano dura de los gobiernos. En lugar de eso, sus raíces se extienden hasta el infinito. La libertad es su verdadera esencia. El deseo y el esfuerzo forman parte de su naturaleza y su verdadero hogar es la eternidad. Se debe cultivar una confianza generosa en las capacidades humanas. Las pasiones y afectos son sobre todo benignos. A diferencia de la razón fría, nos vinculan a la naturaleza y a los demás humanos. Deben prosperar sin limitaciones artificiosas. La sociedad realmente justa, igual que las mejores obras de arte, es la que permite que esto ocurra. Las obras de arte más apreciadas son las que trascienden a la tradición y a la convención. En lugar de imitar servilmente el pasado, dan lugar a algo rico y desconocido.

Cada obra de arte es una nueva creación milagrosa. Es un eco, una repetición del acto divino de la creación del mundo. Igual que el Todopoderoso, el artista conjura su obra a partir de la nada. Es la imaginación lo que la inspira, y la imaginación es una cuestión de posibilidad más que de realidad. Es capaz de evocar cosas que no han existido jamás, como marineros antiguos con poderes hipnóticos o piezas de alfarería

dadas a manifestaciones filosóficas. Aun así, el artista no puede competir con Dios, que en lo que a creación se refiere tiene la primicia absoluta y un producto imbatible. El poeta puede imitar el acto divino de la creación, pero lo hace desde su situación limitada por el tiempo. En cualquier caso, esta teoría no concuerda con lo que realmente hacen las personas que se dedican a escribir. Ninguna obra de arte surge de la nada. Coleridge no inventó los marineros antiguos, y las urnas griegas no fueron una ocurrencia de Keats. Como cualquier otro artista, los escritores románticos forjaron su arte a partir de materiales que no habían fabricado ellos mismos. En ese sentido, se parecen más a albañiles que a divinidades menores.

El Modernismo heredó ese impulso romántico de renovación, de evocación. La obra de arte modernista se opone a un mundo en el que todo parece estandarizado, estereotipado y prefabricado. Se mueve hacia un reino que se encuentra más allá de esa civilización de segunda mano, preconcebida. Intenta hacernos ver el mundo como algo nuevo, perturbar nuestras percepciones rutinarias en lugar de ratificarlas. Con su novedad y especificidad, se resiste a quedar reducido a un producto más. Sin embargo, si una obra de arte fuera absolutamente nueva, no seríamos capaces de identificarla en absoluto, del mismo modo que no reconoceríamos a los verdaderos alienígenas si, en lugar de ser bajitos y tener muchas patas, fueran seres invisibles que lleváramos sentados en el regazo en este mismo momento sin darnos cuenta. Para que sea reconocible como artística, una obra debe conectar de algún modo con lo que ya solemos denominar arte, a pesar de que acabe transformando esa etiqueta hasta dejarla irreconocible. Incluso una obra de arte revolucionaria sólo puede juzgarse en función a la referencia que haya revolucionado.

En cualquier caso, incluso la obra literaria más innovadora está formada, entre otras cosas, por fragmentos y despojos de innumerables textos previos. El medio con el que se plasma la literatura es la lengua, y cualquier palabra que utilicemos estará manchada, empañada, gastada y ajada por los miles de millones de veces que se ha empleado previamente. Exclamar «Amada mía, la más preciosa e indescriptiblemente adorable» siempre es, en cierto sentido, una cita. Incluso si esa frase en concreto no ha sido articulada jamás anteriormente, algo muy improbable, está formada por materiales más que conocidos. En este sentido, los neoclasicistas conservadores como Pope o Johnson demuestran ser más astutos de lo que parece. No puede haber novedades absolutas como las que soñaron tristemente algunos vanguardistas del siglo XX. Resulta difícil imaginar una obra más asombrosamente original que *Finnegans Wake*, de Joyce. En efecto, a primera vista cuesta identificar la lengua en la que está escrita, por no hablar ya de lo que significa. Pero *Finnegans Wake* se inspira en una gran variedad de palabras trilladas; lo que supone una novedad es el modo estrafalario en el que se combinan. En este sentido, hace lo mismo que cualquier otra obra literaria, sólo que de un modo más exuberante.

Con esto no pretendo sugerir que no existan las novedades. Del mismo modo que no existen las rupturas absolutas en los asuntos humanos, tampoco existen las

continuidades absolutas. Lo cierto es que no paramos de reciclar nuestros signos. Pero Noam Chomsky se encarga de recordarnos que también es cierta otra cosa: que nos pasamos la vida articulando frases que nunca habíamos dicho u oído antes. Y en este sentido, los románticos y los modernistas tienen razón. El lenguaje es una obra asombrosamente creativa. Es de lejos el artificio más magnífico que ha concebido el ser humano. Supera incluso a las películas de Mel Gibson. Respecto a las nuevas verdades, las descubrimos continuamente. El nombre que se le da a esa investigación es «ciencia», y apenas acababa de iniciarse en la época de los neoclasicistas. Pero el arte, además de heredar, también innova. Un escritor puede inventarse una nueva forma literaria, como Henry Fielding creyó hacer, o como Bertolt Brecht hizo en el caso del teatro. Esas formas tienen precursores, como la mayoría de las cosas que conforman la historia de la humanidad. Pero también pueden romper esquemas de verdad. Cuando T. S. Eliot escribió «La tierra baldía», nadie había visto nada igual en la historia de la literatura.

Es con el Posmodernismo que el hambre de novedades empieza a desvanecerse. La teoría posmodernista no valora mucho la originalidad, la deja muy por detrás de la revolución. En lugar de eso, acepta un mundo en el que todo es fruto del reciclaje, la traducción, la parodia o el versionado de otras obras. Lo que no equivale a decir que todo sean copias. Afirmar algo así implicaría la existencia de un original, y no es el caso. Sólo tenemos simulacros sin referente. En el principio fue la imitación. Si encontráramos algo que pareciera un original, podríamos estar seguros de que también aquello resultaría ser una copia, un pastiche o el fruto de un mimetismo. Pero eso no debe desalentar a nadie, puesto que, si no hay nada auténtico, nada puede simularse. Desde un punto de vista lógico, no sería posible afirmar que todo es la simulación de otras cosas. Una firma es lo que identifica a una presencia únicamente individual, pero sólo es auténtica porque se parece en mayor o menor medida a las otras firmas. Tiene que ser una copia para poder ser genuina. En este punto tardío, curtido y bastante cínico de la historia, todo se ha hecho ya, aunque también puede volver a hacerse, y es precisamente el acto de hacerlo de nuevo lo que constituye la novedad. Copiar *El Quijote* palabra por palabra supondría una verdadera innovación. Todos los fenómenos, incluidas todas las obras de arte, están tejidos a partir de otros fenómenos, de manera que nada es del todo nuevo ni del todo igual. Digámoslo con palabras de Joyce: el Posmodernismo es una cultura «inmutable y siempre mutable», más o menos del mismo modo que el capitalismo tardío nunca se detiene, pero tampoco se transfigura hasta el punto de quedar irreconocible.

Si la buena literatura siempre fuera innovadora, nos veríamos obligados a negar el valor de muchas obras literarias, desde las pastoriles antiguas y las de misterio medievales hasta los sonetos y las baladas folclóricas. Lo mismo puede decirse acerca de la afirmación de que los mejores poemas, obras de teatro y novelas son los que recrean el mundo que nos rodea con una veracidad e inmediatez incomparables. Según esta teoría, los únicos buenos textos literarios son los realistas. Todo, desde la

Odisea y la novela gótica hasta el teatro expresionista y la ciencia ficción, debería quedar relegado a una categoría inferior. Sin embargo, el Realismo es un criterio ridículamente inadecuado para calibrar el valor literario. La Cordelia de Shakespeare, el Satán de Milton y el Fagin de Dickens son fascinantes precisamente porque difícilmente nos los encontraremos mientras hagamos la compra en el supermercado. No tiene ningún mérito en especial que una obra literaria sea fiel a la realidad, del mismo modo que no supone ningún valor necesario que el dibujo de un sacacorchos reproduzca con toda fidelidad un sacacorchos de verdad. Tal vez el placer que encontramos en ese tipo de similitudes es la supervivencia del pensamiento mítico o mágico, que está repleto de afinidades y correspondencias. Para los románticos y los modernistas, el sentido del arte no es imitar la vida, sino transformarla.

En cualquier caso, lo que cuenta como Realismo es un asunto polémico. En líneas generales consideramos que los personajes realistas son figuras complejas, sustanciales y completas que evolucionan con el paso del tiempo, como el Lear de Shakespeare o la Maggie Tulliver de George Eliot. Sin embargo, algunos personajes de Dickens son realistas precisamente porque no responden a ninguna de esas características. Lejos de ser completos, resultan grotescos, caricaturas en dos dimensiones de seres humanos. Son hombres y mujeres reducidos a unos cuantos rasgos diferenciales o a detalles físicos llamativos. Como destaca un crítico, no obstante, así es como tendemos a percibir a la gente cuando circulamos por calles transitadas. Es una manera de ver típicamente urbana, mucho más propia de las calles de las ciudades que de los pueblecitos rodeados de naturaleza. Es como si los personajes surgieran de la multitud con aire amenazador y nos ofrecieran su estampa vívida antes de desaparecer de nuevo entre la muchedumbre.

En el universo de Dickens, esto sólo sirve para acusar su misterio. Muchos de sus personajes parecen callados e inescrutables. Tienen algo críptico, como si sus vidas interiores fueran impenetrables para los demás. Tal vez no tienen vida interior en absoluto y no son más que una serie de superficialidades. En ocasiones parecen más bien muebles que seres vivos. O quizá sus verdaderos yos están encerrados tras sus apariencias y quedan fuera del alcance del observador. Una vez más, este modo de caracterización refleja la vida en la urbe. En el anonimato de la gran metrópolis, los individuos parecen encerrados en sus vidas solitarias, con poca conciencia de implicación entre ellos. Cualquier contacto humano es fugaz y esporádico. Cada persona supone un enigma para las demás. Así pues, podría argumentarse que Dickens es más realista con este retrato de los hombres y las mujeres del entorno urbano que si nos mostrara los personajes de forma más completa.

Una obra literaria puede formar parte del Realismo y, sin embargo, no ser realista. Puede presentarnos un mundo que nos resulte familiar, pero que de algún modo nos parezca superficial y poco convincente. Las novelas románticas sensibleras y las historias de detectives de tercera se incluyen en esa categoría. O una obra puede no pertenecer al Realismo y ser realista, en el sentido de que proyecta un mundo distinto

del nuestro pero lo hace de tal modo que nos revela verdades acerca de nuestra experiencia cotidiana. *Los viajes de Gulliver* es uno de estos casos. *Hamlet* no es realista, porque los jóvenes no suelen hablar en verso para reprender a sus madres ni atraviesan con la espada a sus futuros suegros. Sin embargo, la obra es realista en un sentido más sutil de la palabra. Ser fiel a la realidad no siempre implica mantenerse fiel a las apariencias cotidianas. Puede implicar desarmarlas.

¿Todas las grandes obras literarias tienen un atractivo atemporal y universal? Esto ha dado lugar a una disputa vehemente a lo largo de siglos. Los poemas y las novelas se consideran grandes obras cuando trascienden su época y cuentan cosas importantes. Abordan aspectos permanentes e imperecederos de la existencia humana: la alegría, el sufrimiento, el dolor, la muerte y la pasión sexual, en lugar de tratar sobre temas locales y triviales. Por eso podemos seguir respondiendo a obras como *Antígona*, de Sófocles, o *Cuentos de Caterbury*, de Chaucer, a pesar de que hayan surgido en culturas muy diferentes de la nuestra. Desde ese punto de vista, es posible que exista una gran novela sobre los celos sexuales (*En busca del tiempo perdido*, de Proust, por ejemplo), pero probablemente no sobre el deterioro del sistema de alcantarillado de Ohio.

Tal vez esta afirmación tenga algo de cierto, aunque despierta unas cuantas dudas. *Antígona* y *Edipo rey* han sobrevivido miles de años. Pero ¿la *Antígona* que admiramos hoy en día es la misma obra de teatro que aplaudieron los griegos antiguos? ¿Lo que a nosotros nos parece la esencia de la obra coincide con lo que ellos consideraron como tal? Si no es así, o si no podemos estar seguros de ello, entonces debemos dudar antes de afirmar que la misma obra ha perdurado a lo largo de los siglos. Tal vez si descubriéramos lo que significaba una determinada obra de arte antigua para su público contemporáneo dejaríamos de valorarla o de disfrutarla tanto. ¿Los isabelinos y los jacobitas percibían la obra de Shakespeare igual que nosotros? Sin duda alguna habrá importantes coincidencias, pero debemos recordar que los isabelinos o jacobitas medios recibían estas obras en el contexto de un conjunto de creencias muy distinto del nuestro. Y cualquier interpretación de una obra literaria está teñida, aunque sea de un modo inconsciente, por nuestros valores y suposiciones culturales. ¿Nuestros biznietos leerán a Saul Bellow o a Wallace Stevens igual que nosotros?

Algunos críticos consideran que un clásico de la literatura no es tanto una obra de valor inmutable como una capaz de generar nuevos significados a lo largo del tiempo. Por así decirlo, es un asunto de combustión lenta. Va recibiendo interpretaciones distintas a medida que evoluciona, como una estrella del *rock* que envejece y se adapta a los nuevos tipos de público. Incluso si así fuera, no deberíamos asumir que esos clásicos siguen en activo. Igual que las empresas, pueden cerrar y abrir de nuevo al cabo de un tiempo. Puede que las obras sean bien o mal recibidas por el público de acuerdo con los cambios de las circunstancias históricas. Algunos críticos del siglo XVIII estaban mucho menos cautivados por Shakespeare o Donne que nosotros

hoy en día. Unos cuantos no consideraban que el teatro fuera literatura, ni siquiera mala literatura. Probablemente habrían tenido las mismas reservas sobre esa incipiente forma literaria, tan vulgar e híbrida, que empezaba a conocerse con la denominación de «novela». Samuel Johnson escribió sobre el «Lycidas» de Milton, cuyos primeros versos hemos visto en el primer capítulo, que «la dicción es áspera; las rimas, inseguras, y los versos, poco gratos. […] En este poema no hay naturaleza, porque no hay verdad; no hay arte, porque no hay nada nuevo. Su forma es la de un poema pastoril, fácil, vulgar y, por tanto, repugnante».[46] Y a pesar de ello, en general se considera que Johnson fue un crítico excelente.

Los cambios de las circunstancias históricas pueden tener como resultado que algunas obras dejen de gustar. No había ni un solo escrito judío valioso para los nazis. Un cambio de sensibilidad general ha implicado que ya no apreciamos los escritos didácticos, a pesar de que el sermón fue un género mayor en otros tiempos. De hecho, no existe motivo alguno para suponer, como suelen hacer los lectores modernos, que la literatura que intenta enseñarnos algo ha de ser aburrida. En la modernidad tendemos a mostrar cierta aversión por la literatura «doctrinaria», pero *La divina comedia* es exactamente eso. La necesidad doctrinaria no tiene por qué ser dogmática. Nuestras convicciones más férreas pueden parecer áridas doctrinas para los demás. Las novelas y los poemas pueden tratar temas que en el momento en el que se escribieron tal vez suponían preocupaciones urgentes, pero ya no nos afectan como si tuvieran una importancia crucial. *In Memoriam*, de Tennyson, se ocupa de la teoría evolutiva, algo poco habitual hoy en día. Hay algunos problemas que simplemente ya no son problemas, a pesar de que no se hayan resuelto de forma adecuada. Por otro lado, obras que prácticamente han caído en el olvido podrían cobrar vida de nuevo debido al desarrollo de la historia. Durante la crisis de la civilización occidental que culminó con la Primera Guerra Mundial, los poetas metafísicos y los dramaturgos jacobitas que también habían vivido épocas de agitación social recuperaron el favor del público. Con el auge del feminismo moderno, las novelas góticas con heroínas perseguidas dejaron de ser consideradas curiosidades menores y adquirieron una importancia renovada.

El hecho de que una obra literaria trate aspectos permanentes de la condición humana como la muerte, el sufrimiento o la sexualidad no le garantiza una mayor valoración. Puede que trate esos temas de un modo extremadamente trivial. En cualquier caso, esos aspectos universales de la humanidad tienden a adoptar formas diferentes en distintas culturas. La muerte en una época agnóstica como la que vivimos no significa lo mismo que para san Agustín o para Juliana de Norwich. La pena y el dolor son comunes a todos los pueblos. Sin embargo, una obra literaria puede expresar esas emociones de una forma culturalmente específica que no consiga despertar todo nuestro interés. En cualquier caso, ¿por qué no podría existir una gran obra o novela acerca del sistema de alcantarillado de Ohio, un tema que dista de ser un rasgo permanente de la condición humana? ¿Por qué tendría que carecer de un

interés potencialmente universal? Al fin y al cabo, los sentimientos inspirados por un deterioro semejante —ira, alarma, culpa, remordimientos, ansiedad por la contaminación humana, temor ante los residuos, etc.— son compartidos por muchas civilizaciones distintas.

En realidad, un problema relacionado con el tratamiento de cuestiones universales y no locales por parte de todas las grandes obras de la literatura es que pocas emociones humanas están confinadas a culturas específicas. Seguro que existen ejemplos de lo que podríamos llamar «emociones locales». Los varones occidentales modernos no son tan susceptibles en cuestiones de honor como lo eran, al parecer, los caballeros medievales. Tampoco comparten la motivación que éstos sentían por las leyes de caballería. Una mujer occidental moderna no se sentiría contaminada si se casara con el primo hermano de su difunto marido, como podría suceder en una sociedad tribal. No obstante, en la mayoría de los casos las pasiones y los sentimientos no conocen fronteras. Un motivo de ello es que van ligadas al cuerpo y éste es el punto en común más básico que compartimos los humanos.

No obstante, lo que tenemos en común no es nuestra única preocupación. También nos fascina lo que nos distingue. Esto es algo que, en ocasiones, los defensores de la universalidad no consiguen ver con claridad. No solemos leer literatura de viajes para asegurarnos de que los habitantes de Tonga o los isleños de la Melanesia piensan lo mismo que nosotros acerca del uso de información privilegiada. No hay muchos fanáticos de las sagas islandesas que afirmen que éstas tienen una importancia fundamental en las políticas agrarias de la Unión Europea. Si sólo nos inspira la literatura que refleja nuestros propios intereses, cualquier lectura es una forma de narcisismo. Retomar a Rabelais o a Aristófanes es importante porque nos permite salir de nuestra propia mentalidad, pero también porque nos permite hurgar en las suyas. Los que se ven a sí mismos en todas partes son muy cansinos.

El extremo hasta el que una obra literaria habla sobre algo más que su propia situación histórica puede depender de cuál sea esa situación. Si, por ejemplo, surge de una época crucial de la historia de la humanidad, en la que los hombres y las mujeres estén pasando una especie de transición trascendental, podría verse animada por ello hasta el punto de apelar a los lectores de épocas y lugares muy variados. Los períodos del Renacimiento y del Romanticismo son ejemplos evidentes de ello. Las obras literarias que trascienden su momento histórico podrían hacerlo por la naturaleza de ese momento, y no sólo por la manera concreta de pertenecer a ese momento. Los escritos de Shakespeare, Milton, Blake y Yeats son un eco tan potente de sus respectivas épocas y lugares de origen que pueden seguir resonando a lo largo de los siglos y por todo el planeta.

Ninguna obra literaria es literalmente atemporal. Son siempre productos de condiciones históricas concretas. Decir que algunos libros son atemporales equivale a afirmar que tienden a durar mucho más que los pasaportes o las listas de la compra. No obstante, incluso en ese caso, puede que no duren para siempre. Sólo el día del

Juicio Final sabremos si Virgilio o Goethe habrán conseguido llegar al final del tiempo, o si J. K. Rowling acabará venciendo a Cervantes por una cabeza. También está la cuestión de la difusión en el espacio. Si las grandes obras de la literatura son universales, es de suponer que las palabras de Stendhal o Baudelaire en principio son tan relevantes para los dinkas o los dakotas como para los occidentales, o al menos para algunos occidentales. Es cierto que un individuo de la etnia dinka puede llegar a apreciar a Jane Austen tanto como un indígena de Mánchester, pero para que esto sea posible tiene que aprender el idioma inglés, saber lo que es la novela occidental, adquirir ciertos conocimientos sobre el contexto histórico que da sentido a las obras de Austen, etc. Comprender un idioma es comprender una manera de vivir.

Lo mismo es aplicable a un lector inglés que se proponga explorar la riqueza de la poesía inuit. En ambos casos, es necesario ir más allá del entorno cultural propio para disfrutar del arte de otra civilización. No hay nada imposible en ello. La gente lo hace continuamente. Pero comprender el arte de otra cultura implica algo más que comprender un teorema elaborado por sus matemáticos. Sólo se puede entender un idioma si se entiende algo más que el idioma. Tampoco es cierto que Austen sea importante para otras sociedades sólo porque todo el mundo, ingleses, dinkas e inuits por igual, compartan la misma humanidad. Incluso en caso de que así fuera, no bastaría para que pudieran disfrutar con *Orgullo y prejuicio*.

En cualquier caso, ¿qué significa calificar una obra literaria de magnífica? Casi todo el mundo asignaría esa distinción a *La divina comedia* de Dante, pero podría tratarse de una valoración más nominal que real. Sería como saber apreciar el atractivo sexual de una persona sin llegar a sentir atracción por ella. La gran mayoría de los hombres y las mujeres de los tiempos modernos se sienten demasiado distanciados de la visión del mundo de Dante para que su poesía les resulte especialmente placentera o reveladora. Tal vez sigan reconociendo que fue un poeta magnífico, pero seguramente no lo sentirán como cierto, no tanto como podrían sentirlo en los casos de Hopkins o de Hart Crane. La gente puede seguir quitándose el sombrero ante esos clásicos mucho después de que hayan dejado de significar algo para ella. Sin embargo, si *La divina comedia* no entusiasmara absolutamente a nadie costaría aceptar que continuara siendo considerada una gran obra lírica.

También se puede obtener placer con una obra literaria que no tenga mucho valor para nosotros. Hay un montón de libros repletos de acción en las librerías de los aeropuertos que la gente devora sin plantearse en ningún momento si tienen en las manos una gran obra de arte. Tal vez haya profesores de literatura que disfruten de las tiras cómicas infantiles de Rupert Bear y las lean con una linterna bajo las sábanas. Disfrutar de una obra de arte no equivale a admirarla. Pueden disfrutarse libros que no se admiran, y viceversa. El doctor Johnson tenía en alta consideración *El paraíso perdido*, pero tengo la sensación de que difícilmente lo habría leído de nuevo por puro placer.

Disfrutar es más subjetivo que valorar. El hecho de que alguien prefiera los

melocotones a las peras es una cuestión de gusto, pero no puede decirse lo mismo de una consideración como que Dostoyevsky fue mejor novelista que John Grisham. Dostoyevsky es mejor que Grisham del mismo modo que Tiger Woods es mejor golfista que Lady Gaga. Cualquiera que sepa algo sobre ficción o sobre golf suscribirá estas valoraciones. Llega un punto en el que no reconocer cosas, como que una cierta marca de *whisky* de malta es de primera clase, por ejemplo, significa no comprender lo que es el *whisky* de malta. El verdadero conocimiento de los destilados de malta debe incluir la capacidad de hacer ese tipo de discriminaciones.

¿Significa eso que las valoraciones literarias son objetivas? No al menos al mismo nivel que afirmar que el monte Olimpo es más alto que Woody Allen. Si las valoraciones literarias fueran objetivas en ese sentido no generarían debates, y puede discutirse hasta el amanecer sobre si la poesía de Elizabeth Bishop es mejor que la de John Berryman. Sin embargo, la realidad no establece una división clara entre lo objetivo y lo subjetivo. El significado no es subjetivo en el sentido de que no puedo decidir que la advertencia «Fumar mata» impresa en los paquetes de cigarrillos en realidad significa «La nicotina contribuye al crecimiento de los niños, o sea que ¡comparte estos pitillos con tu hijo!». No obstante, «Fumar mata» significa lo que significa sólo por una cuestión de convención social. Podría existir un idioma en algún lugar remoto del cosmos en el que esa expresión fuera una canción polifónica sin acompañamiento musical y con elaborados arreglos contrapuntísticos.

Existen criterios para determinar lo que se considera excelente en el caso del golf o de la ficción, igual que no existen criterios semejantes para decidir si el sabor de los melocotones es mejor que el de las piñas. Y además estos criterios son públicos y no dependen de lo que uno prefiera privadamente. Hay que aprender a gestionarlos compartiendo ciertas prácticas sociales. En el caso de la literatura, estas prácticas sociales se conocen como crítica literaria. Esto todavía deja mucho lugar para la discrepancia y el desacuerdo. Los criterios son guías para poder hacer juicios de valor. No los hacen por ti, del mismo modo que el seguimiento de las reglas del ajedrez no implica que se vayan a ganar todas las partidas. El ajedrez se juega no sólo de acuerdo a unas reglas, sino mediante la aplicación creativa de esas reglas. Pero las reglas no nos cuentan cómo pueden aplicarse creativamente. Es una cuestión de conocimientos, inteligencia y experiencia. Saber lo que se considera excelente en ficción nos ayuda a decidir entre Chéjov y Jackie Collins, pero no entre Chéjov y Turguénev.

Culturas diferentes pueden tener distintos criterios para determinar qué arte se considera bueno y cuál no. Como espectador externo, puedes asistir a una ceremonia en un pueblecito del Himalaya y decidir si te ha parecido aburrida o excitante, animada o rígidamente ritualizada. Lo que no podrás decir es si estuvo bien ejecutada. Juzgar algo así implicaría tener acceso a los estándares de excelencia adecuados a esa actividad en concreto. Lo mismo puede aplicarse a las obras literarias. Los estándares de excelencia también pueden diferir de una modalidad de

arte literario a otra. Lo que convierte una obra pastoril en buena no es lo mismo que convierte en buena a una obra de ciencia ficción.

Las obras profundas y complejas parecen obvias candidatas a ser consideradas meritorias desde un punto de vista literario. Pero la complejidad no es un valor por sí mismo. El hecho de que algo sea complejo no le concede automáticamente un lugar entre los inmortales. Los músculos de la pierna humana son complejos, pero los que sufren de lesiones en los isquiotibiales tal vez preferirían que no fuera así. La trama de *El señor de los anillos* es compleja, pero eso no basta para que Tolkien se gane el cariño de los que sienten aversión por el escapismo erudito o la extravagancia medievalista. Lo destacable de algunas letras de canciones y baladas no es su complejidad, sino su conmovedora simplicidad. El grito de Lear cuando exclama «Nunca, nunca, nunca, nunca, nunca» no es precisamente complejo, y justamente por eso no podría ser más adecuado.

Tampoco es cierto que toda la buena literatura sea profunda. Puede existir un arte soberbio basado en la superficialidad, como las comedias de Ben Jonson, las obras de teatro de alta sociedad de Oscar Wilde o las sátiras de Evelyn Waugh. (Sin embargo, deberíamos tener en cuenta el prejuicio de que la comedia siempre es menos profunda que la tragedia. Aunque hay comedias que invitan a la reflexión y tragedias absolutamente triviales. El *Ulises* de Joyce es una comedia profunda, lo que no equivale a decir que es profundamente divertida, a pesar de serlo). Las superficies no siempre son superficiales. Hay formas literarias en las que la complejidad estaría fuera de lugar. *El paraíso perdido* revela poca profundidad o complejidad psicológica, igual que la lírica de Robert Burns. El poema «Tiger» de William Blake es profundo y complejo, pero no desde el punto de vista psicológico.

Como ya hemos visto, muchos críticos insisten en que el buen arte es el arte coherente. Las mejores obras literarias son las más armoniosamente unificadas. Con una impresionante economía técnica, cada detalle aporta su granito de arena al conjunto. Pero la canción infantil «Little Bo Peep» es coherente y, al mismo tiempo, banal. Además, muchas eficaces obras posmodernas o vanguardistas carecen de núcleo central y son eclécticas, constituidas por partes que no encajan a la perfección. Y no por ello son necesariamente peores. La armonía o la cohesión no constituyen virtudes por sí mismas, como ya he sugerido. Algunas de las grandes obras de arte de los futuristas, dadaístas y surrealistas son deliberadamente disonantes. La fragmentación puede resultar más fascinante que la unidad.

Tal vez lo que convierta una obra literaria en excepcional sea su acción y su narrativa. Desde luego, Aristóteles pensaba que una acción sólida y bien forjada era importantísima para al menos un tipo de escritura literaria (la tragedia). Sin embargo, no sucede gran cosa en una de las mejores obras del siglo XX (*Esperando a Godot*), en una de las novelas más magníficas (*Ulises*) ni en uno de los poemas más magistrales («La tierra baldía»). Si una trama sólida y una narrativa robusta son vitales para adquirir una categoría literaria, Virginia Woolf se hunde en una posición

desalentadoramente baja en la clasificación. Ya no concedemos una valoración tan alta como la de Aristóteles a las tramas sustanciales. De hecho, ya no insistimos en las tramas o las narrativas. A menos que seamos niños pequeños, las historias no nos enamoran tanto como a nuestros ancestros. Reconocemos que también puede tejerse arte convincente con materiales precarios.

¿Qué ocurre, pues, con la calidad lingüística? ¿Todas las grandes obras literarias utilizan el lenguaje de un modo ingenioso y creativo? Sin duda es una virtud de la literatura el hecho de que restaure la verdadera abundancia del discurso humano y, al hacerlo, recupere algo de la humanidad que se nos había arrebatado. Buena parte del lenguaje literario es copioso y exuberante. Como tal, puede actuar como crítica de nuestras afirmaciones cotidianas. Su elocuencia puede ser una reprimenda dirigida a una civilización para la que el lenguaje se ha convertido en algo que por encima de todo es meramente instrumental. Los eslóganes, el texto abreviado de los chats, la jerga administrativa, la prosa sensacionalista y la palabrería política y burocrática pueden dar fe de lo sosas que son algunas formas de discurso. Las últimas palabras de Hamlet son «Abstente de la dicha por un tiempo, / y vive con dolor en el cruel mundo / para contar mi historia. […] El resto es silencio».[47] Las últimas palabras de Steve Jobs fueron «Oh guau, oh guau, oh guau». Habrá quien considere que, lejos de mejorar, se ha producido un cierto deterioro. La literatura consiste en la experiencia sentida del lenguaje y no sólo en su uso práctico. Puede llamarnos la atención la opulencia de un medio que normalmente damos por sentado. La poesía no sólo se preocupa del significado de la experiencia, sino también de la experiencia del significado.

Aun así, no todo lo que calificamos de literario es suntuoso con las palabras. Hay obras literarias que no utilizan el lenguaje de manera especialmente llamativa. Buena parte de la ficción realista y naturalista emplea un discurso llano y sobrio. La poesía de Philip Larkin o de William Carlos Williams no puede describirse como fastuosamente metafórica. La prosa de George Orwell no es precisamente exuberante. No encontramos una retórica muy bruñida en la obra de Ernest Hemingway. En el siglo XVIII se valoraba la prosa lúcida, exacta y utilitaria. No cabe duda de que las obras literarias deben estar bien escritas, pero ese requisito podría extenderse a toda forma escrita, incluidas las circulares y los menús. Para considerar algo como una obra literaria respetable no es necesario que suene como *El arco iris* de D. H. Lawrence o como *Romeo y Julieta*.

Entonces ¿qué es lo que convierte a las obras en buenas o malas? Ya hemos visto que algunas suposiciones habituales en este sentido no tienen demasiado criterio. Tal vez podamos arrojar más luz sobre esta cuestión si analizamos algunos extractos literarios y nos fijamos especialmente en el éxito que tienen.

Empecemos con una frase de la novela de John Updike *Conejo en paz*: «Una modelo

fulgurante, flaca como un raíl, con hoyuelos y mandíbula cuadrada a la manera de una Audrey Hepburn de los tiempos de *Desayuno con diamantes*, pero más alta, se apea del coche y sonríe maliciosamente; lleva un casco de corredor en forma de huevo con el traje de noche hecho por lo que parece con una sarta de luces reverberantes».[48] Aparte del descuido que supone la casi repetición de una palabra en el original («*shimmery*» y «*shimmering*»), se trata de un fragmento muy logrado. Podríamos considerar que incluso demasiado logrado. Resulta demasiado inteligente y calculado. Cada palabra parece haber sido elegida, pulida e insertada entre las demás con el máximo cuidado para luego bruñirlas y darles un acabado brillante. No queda ni un pelo fuera de sitio. La frase es demasiado *voulu*, demasiado deliberada, y está dispuesta y expuesta con un esmero excesivo. Le falta naturalidad, espontaneidad. Da la impresión de haberse gestado durante demasiado tiempo, como si cada palabra se hubiera elegido meticulosamente, sin dejar flecos ni irregularidades. El resultado es un fragmento ingenioso pero exento de vida. Nos viene a la cabeza el adjetivo «pulido» cuando lo leemos. El pasaje pretende ser una descripción bastante detallada, pero suceden demasiadas cosas a nivel de lenguaje, está tan recargado de adjetivos y de oraciones apiladas que nos cuesta concentrarnos en lo que se está retratando. El lenguaje atrae la atención del lector y despierta admiración por la destreza demostrada. Tal vez nos invita a saborear cómo se propulsa sin perder el equilibrio ni por un instante mediante tantas subordinadas, todas envueltas alrededor del verbo principal.

Encontramos muchos ejemplos como éste en la prosa de Updike. Veamos este retrato que nos ofrece de un personaje femenino de la misma novela:

> Pru se ha ensanchado, sin ponerse pesada a la sebosa manera de Pensilvania. Como si invisibles palancas hubiesen ampliado ligeramente sus huesos e insertado nuevo calcio como una cuña extendiendo suavemente la carne para encajar, ahora tiene más delantera. Su cara, otrora estrecha como la de Judy, en algunos momentos parece una máscara aplastada. Siempre alta, a la edad de convertirse en una endurecida esposa y matrona ha permitido que le corten el pelo que llevaba largo y que se lo crespen en alas tupidas en cierto modo semejantes al peinado de la Esfinge.

«Semejantes al peinado de la Esfinge» tiene un aire imaginativo agradable. Sin embargo, una vez más, el pasaje centra parte de la atención en el ingenio que emplea para esbozar a Pru. Está «bien escrito» pero con un cierto aire vengativo. La expresión «a la sebosa manera de Pensilvania» es demasiado deliberada y la imagen de las palancas invisibles sorprende, pero también es artificiosa en exceso. «Artificiosa», de hecho, es una palabra adecuada para definir este estilo de escritura, puesto que la misma Pru corre el peligro de desaparecer bajo la densidad de los detalles que le caen encima. El fragmento transmite la impresión de describir un objeto en lugar de una persona. Su estilo detiene la vida de una mujer hasta convertirla en una naturaleza muerta.

Comparemos la prosa de Updike con este extracto de «Ejercicio táctico», un relato breve de Evelyn Waugh:

> Llegaron a la costa una ventosa tarde de abril tras un viaje en tren con las incomodidades de rigor. Tomaron un taxi en la estación y recorrieron frondosos caminos rurales, dejando atrás chalets de granito y fundiciones de estaño en desuso. Al cabo de unos doce kilómetros llegaron al pueblo que daba a la casa su dirección postal, lo atravesaron y se metieron por una pista que salía repentinamente de sus elevados taludes hacia una zona de pasto al borde del acantilado; en lo alto, las nubes y las aves marinas se movían con rapidez, la hierba se extendía a sus pies formando un parterre de florecillas silvestres, el aire era salobre, abajo el rumor del oleaje atlántico rompía en los escollos, el mar picado se agitaba a media distancia combinando índigo y blanco, y, al fondo, una serena línea curva dibujaba el horizonte. Allí estaba la casa.[49]

No es un pasaje que llame especialmente la atención. No tiene el aire escultórico cohibido de la obra de Updike, y sin duda es mejor que así sea. La prosa de Waugh es fresca, pura y económica. Es reticente y nada ostentosa, como si no fuera consciente de la habilidad con la que, por ejemplo, consigue que una frase empiece en «Al cabo de unos doce kilómetros» y culmine en «una serena línea curva dibujaba el horizonte» pasando por tantas subordinadas sin que suene rígido ni artificioso. Esta sensación de expansión, tanto de la sintaxis como del paisaje, tiene un contrapunto en la escueta «Allí estaba la casa», que nos indica un alto tanto en la historia como en la manera de contarla. «Un viaje en tren con las incomodidades de rigor» tiene un agradable matiz sarcástico. «En desuso» puede considerarse un adjetivo excesivo, pero el equilibrio rítmico de las líneas es admirable. Todo el extracto desprende un aire de serena eficiencia. El paisaje está retratado mediante un conjunto de trazos rápidos y diestros que consiguen que cobre vida sin embarullar el texto con un exceso de detalles.

La prosa de Waugh exhibe una honestidad y un realismo contundentes que se aprecian con claridad, a diferencia de lo que ocurre con Updike. Comparemos también ese aspecto con un extracto de la novela *¡Absalón, Absalón!*, de William Faulkner:

> Con su abrigo mal abrochado encima de la salida de baño, parecía ser un inmenso e informe oso hirsuto y miraba a su amigo (el meridional, cuya sangre corría más veloz en el frío, más dúctil para compensar los violentos cambios de temperatura tal vez, o tal vez más próxima a la superficie) hundido en su silla, con las manos en los bolsillos, como si quisiera abrigarse a sí mismo entre sus brazos, frágil y desvaído a la luz de la lámpara cuyo fulgor rosado ya nada conservaba de cálida intimidad. El aliento de ambos se convertía, en la helada habitación donde ya no había dos, sino cuatro personas, en una nube de vapor. Los que respiraban no eran ya dos individuos, sino algo a la vez superior e inferior a mellizos, el corazón y la sangre de la juventud. Shreve, pocos meses menor que Quentin, tenía diecinueve años. Los representaba; era una de esas personas cuya edad exacta nadie puede adivinar jamás, pues siempre representan precisamente la edad que tienen, y uno se dice que es imposible que la tengan porque la representan con demasiada exactitud para no sacar ventaja de su apariencia; por eso uno nunca cree implícitamente que tienen la edad que confiesan o que, desesperados, aceptan por fin, o que alguien les atribuye.[50]

Este tipo de prosa, muy favorecido por algunos cursos de escritura creativa estadounidenses, tiene un cierto aire de espontaneidad que difícilmente podría resultar más premeditado. A pesar de la informalidad del orden y la convención, resulta tan artificioso como un soneto de Petrarca. Hay algo recargado y afectado en la manera en que intenta sonar natural. Ese aire de torpeza es demasiado ensimismado. Lo que sí es algo torpe («*where there was now not two of them but*

for», «donde ya no había dos, sino cuatro personas»), imposta rasgos de experiencia real. Un intento de intrincación impresionante en las últimas líneas se revela como un acto de creatividad pedante. Las líneas no demuestran ni tacto ni contención. Sacrifican la elegancia, el ritmo y la economía en favor de una forma de escritura que (como alguien comentó en una ocasión para referirse a la historia) no es más que una maldita sucesión de cosas, una tras otra. El pasaje es demasiado charlatán. Es el tipo de autor al que costaría mucho cerrarle el pico. ¿Y cómo demonios consigue uno aparentar exactamente diecinueve años?

Es posible que un estilo sea «literario» y efectivo al mismo tiempo, como ilustra este fragmento de *Lolita*, de Vladimir Nabokov, en el que un detective privado sigue el coche del protagonista:

> El conductor que iba a mi zaga, con sus hombreras prominentes y su bigotillo a lo Trapp, parecía un maniquí para exhibir prendas de vestir y su descapotable parecía moverse sólo porque una invisible cuerda de seda silenciosa lo ligaba a nuestro mísero vehículo. La nuestra era varias veces más pobre que esa máquina espléndida y barnizada, de modo que no intenté ganarle en velocidad. «*O lente currite noctis equi!*» ¡Oh, corred suavemente, pesadillas! Subimos cuestas largas y las bajamos de nuevo, y observamos los límites de velocidad, y perdonamos la vida de niños distraídos, reprodujimos el negro dibujo de curvas sobre las señales amarillas, y en todo momento el encantado espacio intermedio permaneció intacto, matemático, como un espejismo, equivalente vial de una alfombra mágica.[51]

A primera vista, el lector puede sorprenderse al comprobar lo mucho que se parece al pasaje de Updike. Presenta una inhibición literaria parecida, así como la misma atención a los detalles, que resulta artificiosa y meticulosa. Además, igual que Updike, Nabokov escribe poniendo mucha atención en las pautas sonoras de su discurso. En parte, la diferencia se encuentra en el aire lúdico de Nabokov; es como si el pasaje fuera consciente del tono excesivamente civilizado que adopta. Hay un leve indicio de que el narrador, Humbert Humbert, se burla de sí mismo. Ese nombre tan ridículo, Humbert Humbert, ya parece una broma, de hecho. Lo lúdico se encuentra en la idea de que el coche reprodujera «el negro dibujo de curvas sobre las señales amarillas», lo que significa que seguía las curvas de la carretera representadas por el color negro «pintado» en el fondo amarillo de las señales de tráfico, pero a mayor escala que las líneas. Hay también un sutil juego de palabras en la creativa y errónea traducción que hace Humbert de los *noctis equi* («caballos de la noche») de Ovidio como «pesadillas».[52]

En el pasaje existe un contraste cómico entre el acto cotidiano de conducir por una autopista de Estados Unidos y el lenguaje refinado («cuerda de seda silenciosa», «máquina espléndida y barnizada») utilizado para la descripción. Se trata de un estilo de escritura preciosista que denota una elegancia afectada o refinada en exceso; sin embargo, el pasaje funciona en parte porque nos parece algo divertido, en parte porque es irónicamente consciente de ello y también porque se hace patente que es la forma que encuentra el narrador de compensar el apuro un tanto sórdido en el que se encuentra, conduciendo solo con una adolescente que es el objeto de su lujuria de

madurez y a la que, de hecho, ha secuestrado. La autopista se convierte en un «encantado espacio intermedio […] equivalente vial de una alfombra mágica» (en el original se utiliza el adjetivo «*viatic*», que procede de la palabra latina para «camino»). Más curiosidades que se pierden en la traducción: la c y la p de «*counterpart*» («equivalente») se repiten en la palabra «*carpet*» («alfombra»). Este lenguaje literario tan elaborado y hasta cierto punto amanerado en realidad es el de Humbert Humbert, el narrador culto y pasado de moda del libro. Esta manera de hablar lo distancia de un modo irónico del paisaje estadounidense cotidiano por el que se mueve en su persecución sexual de Lolita. Es perfectamente consciente de la imagen patética, humillada y desplazada que transmite como erudito europeo de modales altaneros que conduce a la deriva por un desierto de hamburgueserías y moteles baratos. Y esa tensión entre él y su entorno se refleja en el estilo de su prosa.

A pesar de su altanería, Humbert termina llenando de balas el cuerpo de Quilty, un rival sexual, al que asesina. La escena sorprende lo suficiente como para merecer una cita extensa:

> La próxima bala se hundió a un lado de su cuerpo, y entonces se alzó de su silla cada vez más alto, más alto, como el viejo gris, insano Nijinsky, como una pesadilla mía, hasta alcanzar una altura fenomenal o así me pareció, al menos, mientras rasgaba el aire, echaba atrás la cabeza en un alarido, apretándose con una mano la frente y con la otra una axila, como si le hubiera picado una avispa, y después volvió a sentarse sobre sus talones, y otra vez un hombre normal en su bata, se escabulló hacia el vestíbulo. […] Súbitamente digno, y como enfadado, empezó a subir la amplia escalera. Avancé unos pasos, pero no le seguí; disparé tres o cuatro veces en rápida sucesión, hiriéndole a cada descarga. Y cada vez que lo hacía, que le hacía esa cosa terrible, crispaba la cara de un modo absurdo, como un payaso, como si exagerara el dolor. Caía lentamente, ponía los ojos en blanco, entrecerrándolos, lanzaba un «¡ah!» femenino y se estremecía cada vez que le alcanzaba una bala, como si yo le hiciera cosquillas, y cada vez que le metía una de esas balas mías, torpes, ciegas, susurraba con afectado acento británico —siempre crispándose, estremeciéndose, sonriéndose y a la vez hablando de un modo curiosamente distraído y hasta amable—:
>
> —¡Ah, duele bastante, señor! ¡Ah, esto duele atrozmente, mi buen amigo!… Se lo ruego, desista. ¡Ah… muy doloroso, muy doloroso, en verdad!

No es precisamente el tiroteo del O. K. Corral. Al contrario, se trata de un asesinato descrito de una de las formas más perturbadoras y estrambóticas de la historia de la literatura inglesa. Lo que resulta más grotesco es la tensión existente entre los disparos y la reacción remilgada de la víctima, que roza el absurdo. Es como si Quilty estuviera actuando ante un público, un poco como toda la novela. Es capaz de adoptar un marcado acento británico incluso mientras se desangra por las escaleras. Del mismo modo que el estilo de Nabokov se distancia en el fragmento anterior de lo que está describiendo con un irónico deleite, Quilty sigue con sus sonrisas de superioridad y sus expresiones de cortesía arcaicas («Se lo ruego, desista») incluso cuando el narrador lo está llenando de plomo. En ambos casos existe un contraste entre la realidad y la forma como se presenta.

El estilo del narrador en este pasaje está tan disociado del sangriento incidente como la propia víctima. Se produce un contraste asombroso entre la furia y la desesperación que lo conducen al asesinato y el lenguaje remilgado y abstracto

(«hasta alcanzar una altura fenomenal») con el que describe el suceso. Incluso mientras descarga una bala tras otra en el cuerpo de su antagonista, no puede evitar una alusión cultural a un célebre bailarín ruso («como el viejo gris, insano Nijinsky»). La manera como Quilty sale volando por los aires a causa del impacto de las balas queda ingeniosamente convertida en una grácil pirueta de *ballet*, más o menos del mismo modo que el propio extracto convierte un sórdido asesinato en una obra de arte magnífica. Se aprecia un matiz cómico, bello por su discreción, en «como enfadado», como si la reacción de Quilty ante los balazos se limitara a sentirse algo alicaído. «Como si yo le hiciera cosquillas» es otra espléndida muestra de discreción. Tal vez el aspecto más destacable de todo el pasaje es que lo escribió un autor que no tenía el inglés como lengua materna.

La prosa de Nabokov es puramente «literaria» sin por ello llegar a ser recargada o claustrofóbica. La autora estadounidense Carol Shields escribe de un modo igual de «literario», pero resulta más sutil. Veamos este pasaje de su novela *The Republic of Love* («La república del amor»), cuya heroína, Fay McLeod, es una erudita feminista que está investigando acerca de las sirenas:

> Hace unos años, un hombre llamado Morris Kroger le dio a Fay un pequeño grabado inuit que representaba a una sirena regordeta y jovial, tendida de lado, medio erguida y apoyada en uno de sus codos, grueso y musculado. Está grabado en una losa de esteatita gris muy pulida, y su cola, bastante raquítica, se retuerce hacia arriba trazando un giro insolente.
>
> […]
>
> En cuestión de colas de sirena, la variedad es enorme. Las colas pueden empezar bastante por encima de la cintura, desde las caderas o extenderse por duplicado desde las mismas piernas. Son plateadas y tienen escamas o unos hoyuelos que parecen una forma acuática de celulitis. La cola de una sirena puede ser testimonial o inmensamente larga y retorcida como la de un dragón o una serpiente, o como un pene retorcido de forma atroz. Esas colas son firmes, musculosas e impenetrables, y permiten que el cuerpo se impulse con fuerza. Los cuerpos de las sirenas son duros, elásticos e indestructibles, mientras que los cuerpos humanos son frágiles como el merengue.

Esto es arte literario superlativo, aunque sin la intención de llamar demasiado la atención sobre sí mismo. Se las arregla para ser poético y coloquial al mismo tiempo, en parte porque las imágenes están sorprendentemente bien forjadas, mientras que el tono es bastante informal y melancólico. «Son plateadas y tienen escamas o unos hoyuelos que parecen una forma acuática de celulitis»; es muy imaginativo, sobre todo por la palabra «hoyuelos» y la imagen de la celulitis. Con una pincelada maliciosa, la idea de que las sirenas puedan tener celulitis rebaja a esas misteriosas criaturas a nuestro mismo nivel, tan exento de glamur. «Regordeta y jovial» es otra muestra de irreverente frescura. Sin embargo, aunque podríamos imaginar la frase sobre la celulitis en cualquier conversación cotidiana, quizá sería más probable oírla en una sala de profesores que en una bolera.

«Su cola, bastante raquítica, se retuerce hacia arriba trazando un giro insolente» es una frase hermosa por su economía, puesto que cada palabra adquiere un peso máximo. Sobre todo la palabra «insolente» resulta deliciosamente inesperada. Quizá la sirena esté levantando la cola en el mismo sentido que los humanos levantamos el

dedo corazón. O tal vez la cola resulte insolente porque rompe con naturalidad nuestras expectativas de que fuera más gruesa y larga. Comparar una cola de sirena a un pene atrozmente retorcido parece una insolencia por parte de la novela, puesto que utiliza el miembro masculino como referencia para describir esos cuerpos femeninos. «Duros», «firmes», «musculosas» y «se impulse con fuerza» recurren a lo mismo, mientras que «impenetrable» aparece como por sorpresa. Se nos presenta la paradoja de un órgano de penetración impenetrable. Las sirenas son hembras y tienen colas que parecen penes; pero, puesto que sus colas parecen órganos destinados a la penetración, ellas pasan a ser sexualmente impenetrables. La novela sigue hablando de ellas como asexuales, «pues no hay ningún conducto femenino concebido para la entrada y la salida». (El lenguaje clínico de esta expresión refleja que Fay escribe artículos académicos sobre sirenas. Podríamos encontrar estas palabras en un documento escrito, pero rara vez en una conversación). Debido a que las sirenas tienen cuerpos «duros, elásticos e indestructibles», ofrecen una imagen de mujeres fuertes. Podría afirmarse que la diferencia entre las sirenas y algunas radicales feministas es que las primeras no pueden ser penetradas, mientras que a las segundas no les importa en absoluto. Sin embargo, las mujeres son humanas, y los cuerpos humanos son «frágiles como el merengue», por lo que las mujeres son frágiles a la vez que poderosas. La imagen del merengue es otra pincelada espléndida por la imaginación que demuestra. Los cuerpos, como el merengue, son dulces pero quebradizos. Pueden desmenuzarse entre las manos. Los seres humanos son valiosos, pero se rompen con la misma facilidad que algunas cosas de poco valor. La propia Fay es vital y vulnerable al mismo tiempo.

Pasemos ahora de la prosa a la poesía. Veamos un verso de *Atalanta de Calidón*, de Algernon Charles Swinburne:

> Los gruesos arroyos se alimentan de flores tempranas,
> la hierba alta se amarra a un pie en movimiento,
> la débil llama reciente del año nuevo se ruboriza
> de la hoja a la flor y de la flor al fruto;
> y fruto y hoja son como oro y fuego,
> y la avena se deja oír por encima de la lira,
> y la pezuña ungulada de un sátiro aplasta
> la cáscara de castaña en la cepa del castaño.

Hay una cierta belleza emocionante en este fragmento, pero procede del hecho de no ver nada con mucha claridad. Los versos son el equivalente verbal de una visión borrosa. Todo es demasiado dulce, demasiado lírico y demasiado empalagoso. Nada puede apreciarse con precisión porque todo está implacablemente sacrificado para que suene impactante. El verso se atasca en la repetición y la aliteración, y el punto

de máxima absurdidad lo encontramos en «La débil llama reciente del año nuevo se ruboriza». La descripción existe por encima de todo para crear una textura musical sonora. Cada frase resulta afectadamente «poética». «La hierba alta se amarra a un pie en movimiento» no es más que una manera fantasiosa de decir que los pies se pegan a la hierba al caminar. El tono de rapsodia es excesivo y el lenguaje es demasiado monótono. Los versos tienen un brillo reluciente que, sin embargo, oculta lo quebradizos que son. Nos queda la impresión de que la más mínima ráfaga de realidad demolería esta frágil creación literaria.

A pesar del fervor del sentimiento, el lenguaje que utiliza Swinburne resulta especialmente abstracto. Usa nombres generales como «hoja», «flor», «fruta» y «fuego». Nada se ve con detalle. Comparémoslo con un verso del poema «The Weather-Cock Points South» («La veleta apunta al sur»), de Amy Lowell:

> Flor blanca,
> flor de cera, de jade, de ágata lisa;
> flor cubierta de hielo,
> con sombras de leve carmesí.
> ¿En qué lugar del jardín hay una flor semejante?
> Las estrellas se agolpan sobre las hojas de las lilas
> para contemplarte.
> La luna baja con plata te ilumina.

En este caso, la mirada de la poetisa se mantiene fija sobre el objeto. Los versos desprenden asombro y admiración, pero sus emociones se mantienen a raya debido a la exigencia de realizar una descripción precisa. El poema se permite un pequeño vuelo de imaginación con «Las estrellas se agolpan en las hojas de las lilas / para contemplarte», pero de lo contrario subordina lo imaginativo a lo real. «La luna baja con plata te ilumina» consigue que suene como si la luna le estuviera rindiendo homenaje a la flor; pero, además de ser imaginativo, también es la afirmación de un hecho. El poema de Swinburne está lleno de rimas hipnóticamente repetitivas que unen frases con demasiadas sílabas, mientras que los ritmos de la obra de Lowell son tensos y contenidos. El lenguaje utilizado es controlado y económico. A pesar de sentirse conmovida por la belleza de la flor, se niega a perder la compostura. Los versos de Swinburne retozan frenéticamente mientras que Lowell sopesa y equilibra cada frase.

Concluyamos con un poeta cuya categoría no puede ponerse en duda. De hecho, el valor de su obra es prácticamente indiscutible, hasta el punto de que resulta improbable que llegue a caer jamás en el olvido. Objeto de muchas antologías, ocupa un lugar entre los inmortales, como Rimbaud o Pushkin, y su reputación nunca ha sufrido los altibajos de otros autores. Me refiero al poeta escocés del siglo XIX William McGonagall, considerado por consenso uno de los escritores más atroces que hayan blandido una pluma sobre un papel. Veamos un extracto de su «Railway

Bridge of the Silvery Tay» («El puente del ferrocarril sobre el plateado Tay»):

> Hermoso nuevo puente ferroviario del Tay plateado,
> con tus fuertes pilares de ladrillo y contrafuertes tan variados;
> y tus trece vigas centrales, que parecen a mis ojos
> fuertes de sobra, por tormentosos que sean los vientos a los que estés aventurado.
> Y cada vez que te contemplo mi corazón se ha alegrado,
> porque eres el mayor puente del ferrocarril que se haya creado;
> y te dejas ver aunque estés muy alejado,
> desde el norte, sur, este u oeste del Tay…
> Hermoso nuevo puente ferroviario del Tay plateado,
> con tus hermosas pantallas laterales a lo largo de la vía;
> ¿cuál sería una gran protección en un día ventoso?,
> así como los vagones de ferrocarril no serán arrastrados…

El mundo está lleno de poetas mediocres, pero hay que ser un inepto sublime para rivalizar con las asombrosas proezas de McGonagall. Ser tan inolvidablemente horrible es un privilegio al que pocos pueden aspirar. Con una consistencia magnífica, nunca llega a desviarse de los estándares más abisales. Si de algo puede presumir, es de no haber escrito jamás un solo verso digno de indiferencia o que no llamara la atención. No tiene sentido preguntarse si alguien sería capaz de escribir de este modo tan terrible aun siendo consciente de ello. Igual que los peores concursantes de los programas de talentos de la televisión, el hecho de que no sepa lo malo que es forma parte de su ineptitud.

Sin embargo, queda pendiente una pregunta inquietante. Imaginemos una comunidad, tal vez en un futuro remoto, en la que todavía se usara la lengua inglesa, pero, tal vez debido a una transformación histórica trascendental, con resonancias y convenciones muy distintas de las del inglés que se habla hoy en día. Tal vez frases como «y te dejas ver aunque estés muy alejado» no sonarían especialmente sosas; rimas como «plateado», «alegrado», «aventurado», «creado», que intentan reproducir las del original (*«Tay», «railway», «day»* y «*away*»), no parecerían absurdamente repetitivas, y el literalismo llano y la torpeza rítmica de «con tus hermosas pantallas laterales a lo largo de la vía» podría incluso parecer bastante encantador. Si Samuel Johnson se quejaba de algunas de las imágenes más ingeniosas de Shakespeare, ¿podemos descartar completamente la posibilidad de que algún día McGonagall llegue a ser considerado uno de los más grandes poetas de la historia?



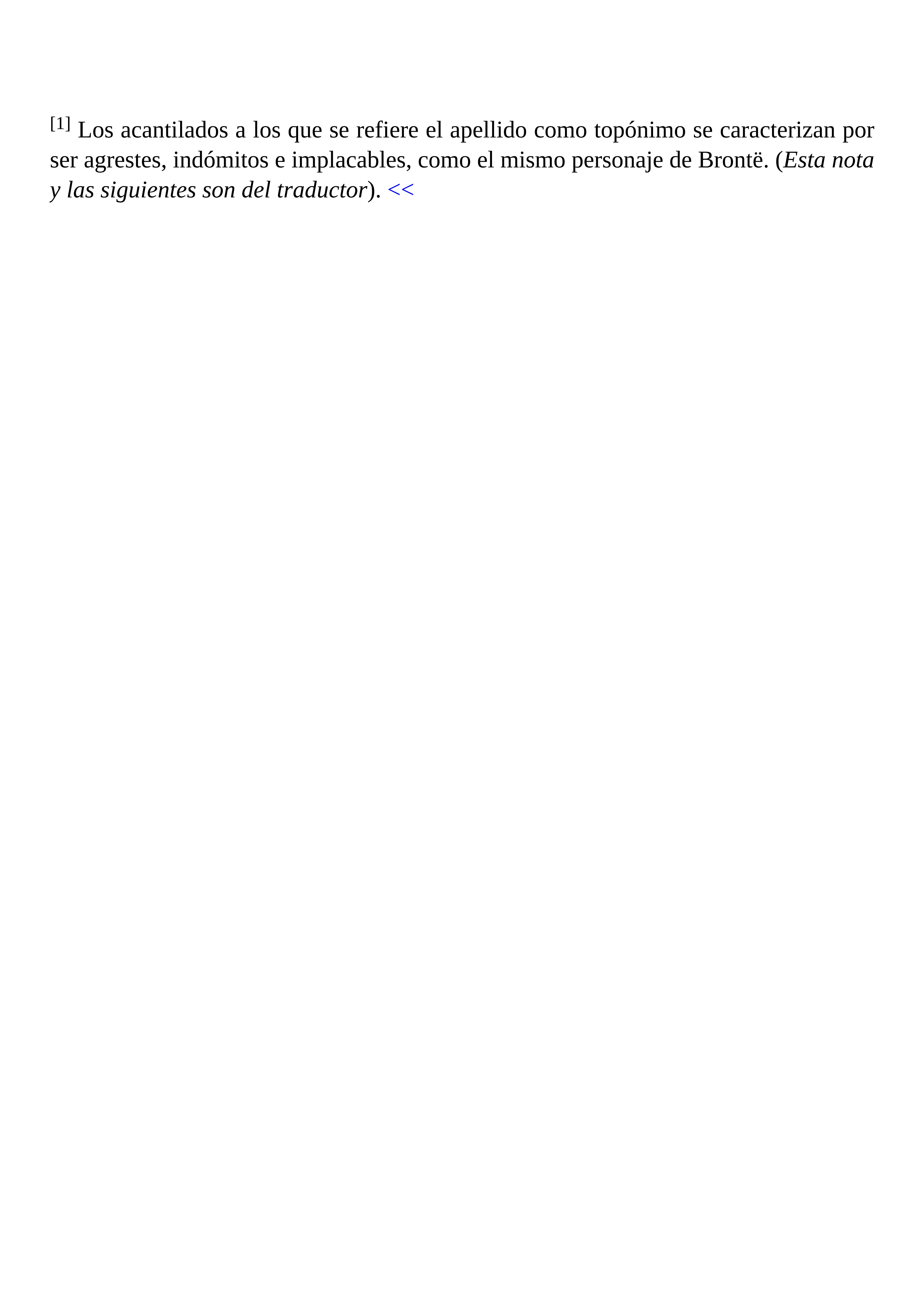
TERRY EAGLETON (Salford, Lancashire, hoy Gran Manchester, Inglaterra, el 22 de febrero de 1943) es un crítico literario y de la cultura británico.

Eagleton nació en Salford en una familia obrera y católica, cuyos abuelos paternos eran inmigrantes irlandeses, más humildes. De niño hizo de monaguillo y de portero en un convento de carmelitas, como recuerda en su autobiografía, de tono a menudo irónico. Sintió enseguida el elitismo de la universidad en la que estudió, y donde se doctoró, el Trinity College de Cambridge. A continuación, fue profesor en el Jesus College de Cambridge. Tras varios años de haber enseñado en Oxford —Wadham College, Linacre College y St. Catherine's Colleg—, obtuvo la cátedra John Rylands de Teoría Cultural de la Universidad de Mánchester. Actualmente es profesor de Literatura Inglesa de la Universidad de Lancaster.

Eagleton fue discípulo del crítico marxista Raymond Williams. Empezó su carrera como estudioso de la literatura de los siglos XIX y XX, para pasar después a la teoría literaria marxista, en la estela de Williams. En los últimos tiempos, Eagleton ha integrado los estudios culturales con la teoría literaria tradicional. En los años sesenta formó parte de Slant, un grupo católico de izquierda, y escribió varios artículos de corte teológico, como el libro *Towards a New Left Theology*.

Sus publicaciones más recientes evidencian un interés renovado por los temas teológicos. Otra de las grandes influencias teóricas de Eagleton es el psicoanálisis. Ha sido, además, uno de los principales valedores de la obra de Slavoj Žižek en el Reino Unido.

Notas



[1] Los acantilados a los que se refiere el apellido como topónimo se caracterizan por ser agrestes, indómitos e implacables, como el mismo personaje de Brontë. (*Esta nota y las siguientes son del traductor*). <<

[2] Traducción de Luis Astrana Marín, Espasa-Calpe, Barcelona, 1983. En este caso, como en otros más adelante, se ha incluido la versión original porque el autor hace referencia a algún aspecto concreto de ella en el texto. En todas las ocasiones en las que se cita una traducción, se sobrentiende que de cada texto se ha empleado siempre la referenciada en primer lugar. <<

[3] Traducción de Juan Gabriel Vásquez, Folio, Barcelona, 2004. <<

[4] Traducción de Armando Roa Vial, Norma, Barcelona, 2001. <<

[5] Traducción de Armando Lázaro Ros, Ramón Sopena, Barcelona, 1972. <<

[6] Traducción de José Siles Artés, Iniciativas de Cultura, Madrid, 1983. <<

[7] Traducción de Arturo Sánchez, Ediciones 29, Barcelona, 1976. <<

[8] Traducción de Marcelo Cohen, en *Ventanas altas*, Lumen, Barcelona, 1989 <<

[9] Traducción de Damián Alou, en *Las bodas de Pentecostés*, Lumen, Barcelona, 2007. <<



[10] Traducción de José Agustín Goytisolo y Amalia Rodríguez Monroy, Cátedra, Madrid, 1990. <<

[11] Traducción de autor no especificado extraída de *Poetas líricos ingleses*, W. M. Jackson Editores, México, 1968. <<

[12] Traducción de Ana María Moix, Tusquets, Barcelona, 1998. <<

[13] Traducción de Héctor Arnau, Nórdica Libros, Madrid, 2006. <<

[14] Traducción de José Manuel Álvarez Flórez, Muchnik, Buenos Aires, 1988. <<

[15] Traducción de Rafael Vázquez Zamora, Círculo de Lectores, Barcelona, 1985. <<

[16] Traducción de Luis Astrana Marín, Espasa-Calpe (Austral), 8.ª ed., Barcelona, 1983. <<

[17] Traducción de Consuelo Berges, Alianza, 11.ª edición, Madrid, 1993. <<

[18] Traducción de Ángel-Luis Pujante, Espasa-Calpe (Austral), Barcelona, 1990. <<

[19] Traducción de Ángel-Luis Pujante, Espasa-Calpe (Austral), Barcelona, 1991. <<

[20] Traducción de Francisco Torres Oliver, Alba, Barcelona, 1996. <<

[21] Traducción de Federico Climent Terrero, Espasa-Calpe, Barcelona, 1969. <<



[22] Traducción de Ana Antón-Pacheco e Ignacio Rey Agudo, Cuadernos de Langre, Madrid, 2008. <<

[23] Traducción de Vera Ozores, Joaquín Mortiz, México, 1976. <<

[24] Traducción de Pere Gimferrer, Alianza, Madrid, 1993. <<

[25] Traducción de Ángel-Luis Pujante, Espasa-Calpe, Barcelona, 1995. <<

[26] Traducción de Enrique López Castellón, Abada, Madrid, 2005. <<



[27] Traducción de Miguel Temprano García, Random House Mondadori, Barcelona, 2009. <<

[28] *Lord Jim* (traducción de Verónica Canales), Random House Mondadori, Barcelona, 2007. <<

[29] Traducción de Javier Marías, Alfaguara, Barcelona, 1997. <<

[30] Traducción de Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1974. <<

[31] Traducción de Fernando de Valenzuela, Seix Barral, Barcelona, 2003. <<

[32] Traducción de Andrés Ehrenhaus, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2009. <<

[33] Traducción de Pedro Pérez Prieto, Nívola, Madrid, 2008. El traductor se enfrenta aquí a dos juegos de palabras imposibles: en el caso de la homofonía de «*is made of truth*» («está hecha de verdad») y «*is made, of truth*» («es virgen, de verdad»), opta por utilizar la expresión ambigua «cuando ella jura ser pura verdad, le creo», aludiendo a la asociación común del adjetivo «pura» y el sustantivo «verdad» y, al mismo tiempo, a la acepción «virginal» de la misma palabra. En el caso de la polisemia de «*I know she lies*», opta por explicitar los dos significados del verbo original «*to lie*», que tanto puede significar «mentir» como «acostarse». Otra posible solución en este caso sería traducir «*to lie*» por «me engaña», que habría mantenido la polisemia. <<

[34] Traducción de David González, Montesinos, Barcelona, 2003. <<

[35] Suena igual que «*Ass in hand*», «culo en la mano». <<

[36] Traducción de Alberto Vanasco, Martínez Roca, Barcelona, 1998. <<

[37] Traducción de Pablo González, Valdemar, Madrid, 1996. <<



[38] Traducción de Miguel Temprano García, Random House Mondadori, Barcelona, 2009. <<



[39] Sonetos, de William Shakespeare, traducción de Gustavo Falaquera, Hiperión, Madrid, 1993. <<



[40] Traducción de Arturo Sánchez de «Oda a una urna griega», de Keats, Ediciones 29, Barcelona, 1976. <<



[41] Traducción de Jaime Zulaika, en *Incidente en Azania*, Argos Vergara, Barcelona, 1982. <<

[42] Traducción de R. Berenguer, Alba, Barcelona, 2010. <<



[43] No es casual que «Magwitch» se asemeje a «*magic witch*», literalmente «brujo/a mágico/a». <<

[44] «*Have is sham*», en inglés, «tener es una farsa». <<

[45] Traducción de Gemma Rovira Ortega, Salamandra, Barcelona, 2008. <<

[46] Traducción de Bernd Dietz, Cátedra, Madrid, 1998. <<

[47] Traducción de Ángel-Luis Pujante, Espasa-Calpe, Barcelona, 1994. <<

[48] Traducción de Iris Menéndez, Tusquets, Barcelona, 1992. <<

[49] *Cuentos completos*, traducción de Luis Murillo Fort, RBA, Barcelona, 2011. <<

[50] Traducción de Beatriz Florencia Nelson, Alianza, Madrid, 1985. <<

[51] Traducción de Enrique Tejedor, Círculo de Lectores, Barcelona, 1997. <<



[52] «*Nightmares*» en inglés significa «pesadillas», mientras que «*night mares*» es «yeguas de la noche». <<